

الفنون  
الشعبية

# الغلاف مفقود

العدد ١٤  
سبتمبر ١٩٧٠  
الثمن ١٠ قروش





# الفنون الشعبية

وزارة الثقافة

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

رئيس التحرير:

الدكتور عبد الحميد بونيس

هيئة التحرير:

د. محمود أحمد الحفني    د. أحمد شادي صالح  
د. نبيلة إبراهيم    فوزي العنيل  
د. أحمد مرسى

سكرتير التحرير:

تحسين عبد الحمت

المشرف الفني:

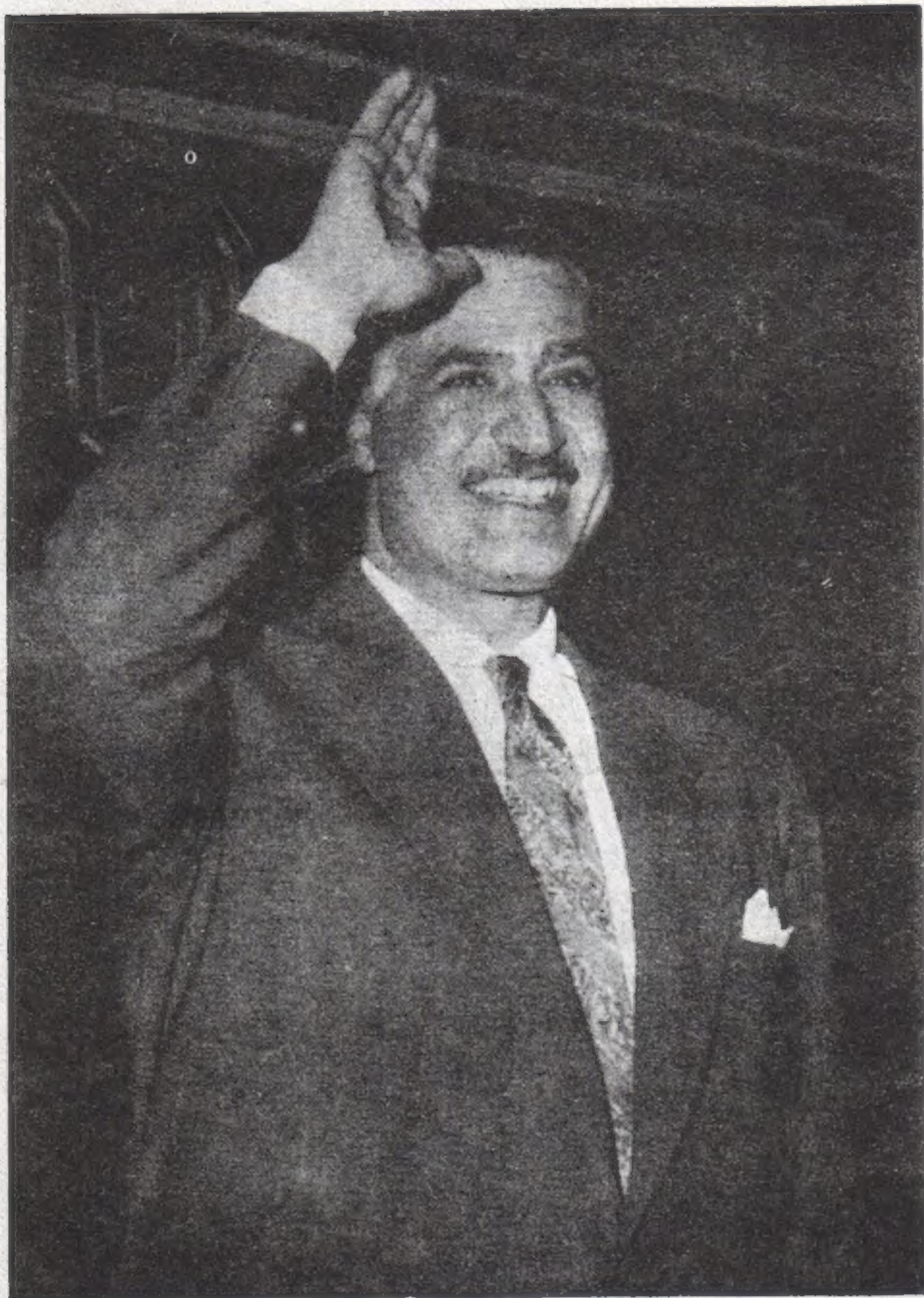
المستيد عز ممت



# فهرس

الموضوع	الصفحة
● التراث الشعبي وأدب الأطفال	
د. عبد الحميد يونس	٥
● مسرح الفنون الشعبية	
أحمد رشدي صالح	١٢
● باقات عيد أحد السف	
دكتور عثمان خيرت	
● مالفيسكي وأثره في دراسة حياة الشعوب	
دكتورة نبيلة ابراهيم	٢١
● عادات الزواج وموروثات الشعائر القديمة	
فوزى العنتيل	٢٨
● الفولكلور وثقافة المجتمع	
دكتور أحمد مرسى	٤٩
● الرقص الهندي - أصوله وقواعده	
أحمد آدم محمد	٦٢
● علم الفولكلور .. محاولة لتعريفه	
دكتور محمد محمود الجوهري	٨٠
● ابواب المجلة	
● مجلة الفنون الشعبية	
خواطر حول الموسيقى الشعبية	٩٤
لقاء مع برنامج خارج القاهرة	
تحسين عبد الحى	١٠٠
● مكتبة الفنون الشعبية	
الذنب في حياتنا وتراثنا	
حسن توفيق	١٠٣
● عروسة الولد	
مؤاد بركى	١٠٨
● عالم الفنون الشعبية	
الحرف تعبير عن تراث الشعب العظيم	
ترجمة نجلاء حامد	١١٣
● حول قصة حمزة البهلوان	
غريب محمد غريب	١٢٠
الفلاف الامامى :	
فتاة من النوبة تزخرف جدار المنزل الخارجى	
بوحداث زخرفية شعبية فى النوبة تقوم الفتيات والسيدات	
بالزخرفة الجدارية للمنازل مستوحاة من البيئة الشعبية.	
الفلاف الخلفى :	
فرقة الزمار البلدى باحدى مهرجانات الساحة	
بالهرم .	





2



لقد كانت ثورة ٢٣ يوليو - ولا تزال - ثورة من نوع جديد .. ثورة ييضا.  
ارتكزت على الفكر والارادة معا .

واذا كان الأبطال هم جميع المواطنين الذين ناضلوا ولا يزالون يناضلون من أجل حياة أفضل على الدوام .. فان قائد الثورة هو بطل هؤلاء الأبطال .. انه جامع الكلمة .. وموقف الضمير .. انه منظم الارادة الجماعية التي تنظم كل فرد .. انه الملهم الذي استطاع بالرؤيا الصادقة أن يعرف الطريق وأن يقود الشعب الى الهدف العظيم .

ولقد عاش الشعب العربي يلتمس البطل ويفتش عنه في أعماق التاريخ ويستشرقه بالخيال .. ويهتف به في ضميره أجيالا متعاقبة .. ثم ظهر البطل في واقع حياته .. فعرفه وأشار اليه .. واندمج فيه .. وعبر عن احتفاله به بجميع وسائل التعبير .. تعبيرا بالكلمة والاشارة والايقاع وتشكيل المادة ، تعبيرا يتجاوز الوصف والتصوير الى السلوك والعمل والتعديل من فلسفة الحياة بالخروج من السلبية الى الإيجابية .. ومن الوهم الى الحقيقة .. ومن الخيال الى الواقع .. ذلك أن الشعب الذي سار وراء بطله « جمال عبد الناصر » وعاشه وعرفه .. وفد جهاده .. وخاض معه غمرات الكفاح عندما خرج ليهتف باسمه انما كان يؤكد واقعا حيا احسه بضميره متابعة لحركة التاريخ ومشاركة ايجابية في بناء الحياة الحرة العزيزة على أرض العرب وحمايتها في الوقت نفسه من الردة والانحراف ومن قوى الطغيان والاستعمار .

ان هذا المفهوم الجديد هو الذي جعل كل مواطن يستطيع أن يملك المستقبل ، بل أن يصوغه ، فان القدرة على تغيير اليوم تحمل في أعطافها بناء الغد .. والنتيجة الطبيعية لذلك هي ظهور صورة جديدة للإنسان العربي .. يرى بها نفسه ويراها بها غيره .. لقد استكمل احساسه بذاته . فلم يعد واحدا من كل وانما أصبحت شخصيته تستكمل مقوماتها الانسانية .. أصبح محركا للتاريخ وعنصرا ايجابيا من عناصره .

ولقد كان القائد الذي فجر هذه الطاقات ، منا ، ولنا .. وما بيننا وبينه ليس مجرد عقد اجتماعي انما تضامن على طريق واحد .. الى هدف واحد .. بفكر واحد .. وضمير واحد .. وارادة واحدة .

واليوم وقد ودعنا شخص البطل جمال عبد الناصر فاننا نعيش في الواقع بما كان يجسده من مبادئ وقيم وافكار وأهداف .

واذا نسيت فلن انسى الرسالة التي بعث بها الى والتي أصبحت مقدمة كتاب « فلسفة الثورة » الذي طبع بالكتابة البارزة لأبناء « النور والامل » لقد قال لي ولهم « ان الثورة لا تعرف معنى من معاني العجز » .. لأنها رفعت كلمة العجز من قاموسها وان الثورة قوية بما هي اجتماعية .. اذا فهمت المعنى الاجتماعي العظيم . « وهكذا أصبح العلم والعمل من حق جميع المواطنين بما فيهم أبناء النور والامل .

ومجلة الفنون الشعبية لاتقدم الى قرائها بعزاء .

يجل عن الكلمات .. ولكنها تسير في نفس الطريق وتصدر عن القيم والمثل والأهداف التي أصلها بطل الأبطال جمال عبد الناصر ، وتعني - كما هي رسالتها - بالتراث الشعبي، وحسبها أن تسجل أن العناية بهذا التراث، على عراقته واصالته انما كانت ثمرة من ثمرات فلسفة الثورة التي فجرها القائد الملهم العظيم .

« دكتور عبد الحميد يونس »



# التراث الشعبي وأدب الأطفال

الدكتور عيّد الحميد يونس

تلقيت منذ شهر وبعض شهر رسالة من سيدة مصرية تقوم بدراسة عن أدب الأطفال لتتقدم بها الى جامعة مدريد باسبانيا ، وسالتني عن علاقة هذا الأدب بالتراث الشعبي . وذكرني سؤاها بمناهج الدارسين في علوم الانسان والاساطير والمأثورات الشعبية اوانل هذا القرن ، ذلك لان هذه المناهج استخلصت من الملاحظات الكثيرة التي جمعها العلماء عن مراحل التكوين عند الكائن الانساني ان ظهور الجماعات الانسانية الاولى كما يشبه طفولة الفرد من كل الوجوه .. يشبهها في تحوله الى المشي بقامة معتدلة على قدمين .. ويشبهها في تراكم النفاثه واستغلال الذاكرة والافادة من التجربة والخطأ وتطور اللغة .. يشبهها في الاعتصام بمنطق ينزع الى التجسيم واسباح الحياة على الظواهر والكائنات وتشخيص اجمادات .. ويشبهها نوع هذا كله بتفسير تم يكن قادرا - في تصور العلماء الآخذين بهذه المناهج - على استخلاص النتائج من مقدماتها او الالتفات الى العلاقة الوثيقة بين العلة والمعلول .

وكان طبيعيا ان يؤكد الآخذون بتلك المناهج هذا التشابه بين طفولة الفرد وطفولة الانسانية بما وجدوه من تماثل بين وجوه التعبير في المجتمعات البدائية وبين ما ينزع اليه الاصطناع في التعبير ينسب اليه الخيال ، ولا يكاد يظهر فيه خط دقيق يفرق بين عالم الخيال وعالم الواقع ، وأفاد المتخصصون في علوم الانسان والاساطير والمأثورات الشعبية من الآثار والنقوش والرسوم وغيرها من اشكال التعبير التي اكتشفت في القرن الماضي ، كما افادوا من بعض نظريات علم الحياة والاحياء ، وهي النظريات التي ذهبت الى ان الكائن الانساني يلخص في نشأته وتكوينه واطوار حياته ، نشأة الحياة وتطورها من البسيط الى المعقد ، ومن المعقد الى تاج الخليقة وهو الانسان بفكره الذي يعي الزمن ويختزن التجربة ويجمع المعارف ويرتبط بالآخرين .

وليس من شك في ان النتائج التي انتهى اليها أولئك العلماء كانت عظيمة القيمة في توجيه الانتباه الى مرحلة الطفولة عند الانسان ، كما كانت بمثابة المصباح الذي انار الطريق امام الاجيال لكي تعني بالجماعات الانسانية التي لاتزال قريبة من البداوة في العالمين القديم والجديد على السواء .

ومهما اختلفت مناهج الدراسة بين اخیال العلماء وزوايا التخصص فان التراث الشعبي ، كان ولا يزال ، هو الدعامة الاولى والكبرى لادب





الأطفال • وهو في هذه الناحية لا يمثل طفولة الإنسان - كما كان هو الفن في الماضي - ولكنه يمثل جميع الأطوار والمراحل الثقافية التي سارت فيها المجتمعات والشعوب على اختلاف بيئاتها وظروفها • وهذا التراث الشعبي يحكى بالدقة والتفصيل دورة الحياة عند الفرد من الطفولة الباكرة الى الموت وتصور ما قبل الحياة وما بعد الموت • ولما كانت الطفولة حلقة أساسية ورئيسية من حلقات العمر فقد حظيت بما يناسب مكانتها وقيمتها والآمال المعقودة عليها • ولابد ، ونحن نغنى الآن بثقافة الأطفال ، ان نلتفت الى ما يمكن ان نسميه « التراث الشعبي للطفولة والأطفال » •

#### ما قبل التعبير • •

ولقد حرص بعض المتخصصين في تاريخ الفكر الانساني على ان يقسموا هذا التاريخ الى ثلاث مراحل : الاولى لاذت بالخرافة واعتمدت على التفسير الاسطوري للكون والطبيعة والحياة ، ومن اجل ذلك اطلقوا عليها مصطلح « ما قبل الفلسفة » • والثانية اكتشف فيها الانسان علاقة السبب بالمسبب والعلة بالمعلول واستطاع ان يستكمل فيها جهاز المنطق الصوري في التعليل والقياس والاستنباط ، وغلبت على هذه المرحلة نزعات التحديد والتصنيف واستخلاص الحدود وعرفت من اجل ذلك عند اولئك المتخصصين باسم « مرحلة الفلسفة » • والثالثة غلب عليها النظر الواقعي وبرز فيها الاعتماد على التجربة والاقتناع بقوانين الختم في الطبيعة والحياة وتاريخ الانسان ، ولذلك يمكن ان تسمى « مرحلة العلم » • والمقصود به العلم التجريبي حتى في الدراسات الانسانية • ومع ذلك رأى بعض الذين رادوا الطريق الى « فلسفة العلم » ان يجعلوا اللغة باعتبارها المستودع الاصيل للفكر الانساني اساس التقسيم • ولما كانت الطفولة الباكرة تجاهد بمعونة الهيئة الاجتماعية لاكتساب القدرة على التعبير فقد ذهب بعض المعنيين بالدراسات النفسية والتربوية الى ان يطلقوا عليها مصطلح « ما قبل التعبير » •

وعلى الرغم من اعتماد الطفولة الاولى على عالم الكبار وعلى الاطار الاجتماعي فان هذه الطفولة التي لاحول لها ولا قوة في ظاهر امرها قد اثرت في ثقافة الناس • كل الناس • الذين نصبت ملكاتهم وقدراتهم • ومن المسلم به عند علماء اللغة ان تجارب الطفولة في النطق المتعثر استطاعت ان تشق لها طريقا على قدر من الوضوح في معاجم الكبار ، ومن المفارقات التي يعترف بها اللغويون المحدثون ان مرحلة « ما قبل التعبير » قد منحت المراحل التالية لها كثيرا من المفردات التي ترتبط بالعلاقات الانسانية الاولى وبالاحتياجات الضرورية القريبة • يضاف الى ذلك ان للطفولة معجمها الخاص بها والذي استقر بين الكبار استقرار الكلمات باعتبارها مصطلحات متفق عليها ، مع الاعتراف بان هذا المعجم يستوعب الإشارة والتوقيع والتنظيم الى جانب المقاطع اللفظية • وهو ، كسائر المعاجم الحية ، دائم التطور ، بل انه ينمو بصورة اكبر واغنى من معاجم الكبار ، ومقاطعته تتغير باستمرار وتتحول الى بنية أكثر تعقيدا من الناحية اللفظية • ومن هنا تركت الطفولة في مرحلة « ما قبل التعبير » بصماتها في المقاطع البسيطة وفي كثير من المقاطع المركبة ايضا • وحملت مع اللفظ ما يلبسها دائما في الاستعمال من الاشارات والانغام والايقاعات •

وأدب الطفولة الباكرة وان كان من صنع الكبار في ظاهر امره الا انه متأثر الى اقصى حد بطاقة الأطفال أنفسهم، ذلك لأن الكبار يستقلون



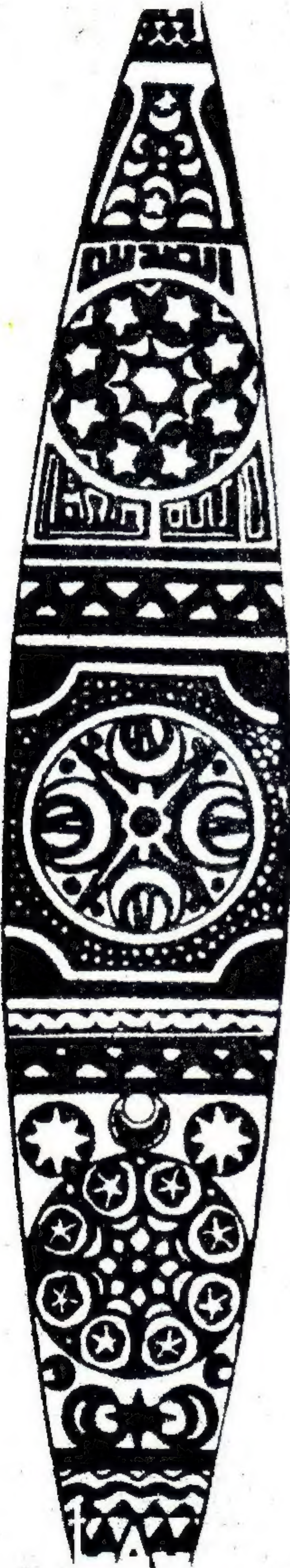


الترعة القوية الى المحاكاة ومن هنا يتسم أدب الطفولة بالكرة بالتهويل والتغيم والايقاع الى جانب البساطة الساذجة . ومن هنا يستطيع كل باحث في أدب الأطفال بصورة عامة أن يلاحظ أنه ينقسم الى قسمين رئيسيين: الأول يبدعه الكبار لكي يتلوقه الصغار ويفيدوا منه والثاني ينشئه الأطفال أنفسهم بعد أن يتخلصوا الى حد ما من الاعتماد الكامل على التلقى والمحاكاة .

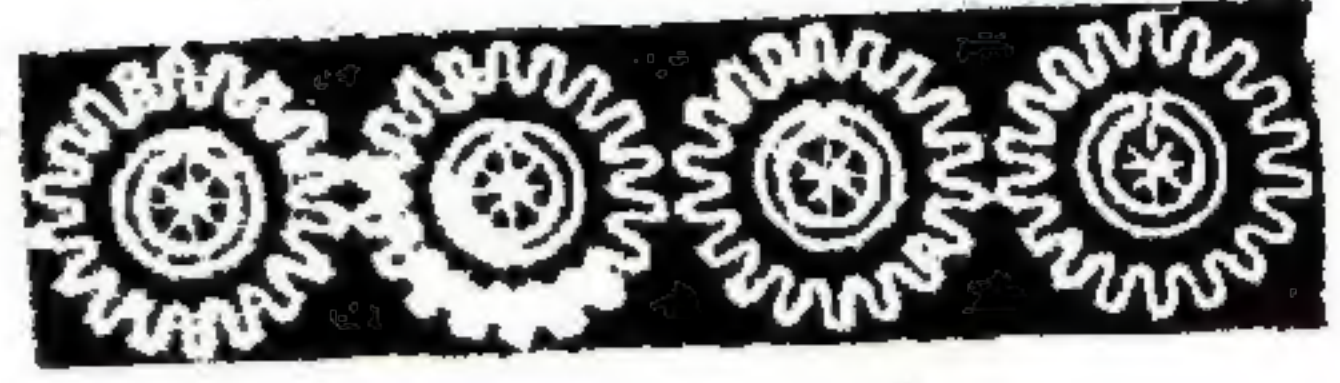
وإذا نحن تجاوزنا فرحة الحياة بميلاد فرد جديد فاننا نواجه أولا وقبل كل شيء « أغاني المهد » التي يستوعبها التراث الشعبي في جميع أطوار التاريخ الثقافي والحضارى ، وعند كل المجتمعات الانسانية بلا استثناء . ولقد حفظ التراث الأدبي الفصيح طائفة من أغاني المهد استطاعت أن تنفذ الى ذاكرة الرواة وأعلام النساخ وعرفت في أدبنا العربى باسم « المرقصات » لاعتمادها على الحركة الرتيبة التي جعلت مهد الطفل أرجوحة في معظم الأحيان . ولقد عرفت الآداب الأوروبية على اختلاف قومياتها ولغاتها أغاني المهد ، وحرص نفر من الرواة على جمعها ، واعترفت المطبعة بها فكانت من أوائل ما نشر في تاريخ المطبوعات الأوروبية ، كما أنها صادفت آحادا من الشعراء أعادوا صياغتها أو صقلوها ولم يحفلوا بتسجيل اسمائهم وإن احتفظت الحياة ببعض هذه الاسماء . وسائر الاهتمام بجمع أغاني المهد حوافز العناية بالمأثورات الشعبية أو الفولكلور ونشط المتخصصون في جمعها وتصنيفها ونشرها والمعاونة على تبادل نصوصها واستغلالها في ابداع ما يماثلها ويناسب مقتضيات الحياة العصرية . أما نحن في الشرق العربى فلم نحفل بهذه الأغاني الا قليلا ، وظلت شغاهية تقليدية ينصرف عنها الجامعون والدارسون لما يغلب عليها من بساطة وساذجة وضالة في العبارة والصورة واللحن جميعا .

وما من دارس جاد متخصص في المنظومات التعليمية الا وهو يأخذ في اعتباره تلك الأشكال الأدبية الموقعة التي توجه للأطفال والتي تعد بحق باكورة هذا الشعر التعليمي . وتسائر هذه الأشكال الموقعة تربية الطفل وتستوعب تدريجه على المشي استيعابها لأوليات المعارف كتعليم النطق والعدد وما الى هذا بسبيل . ومهما يكن من أمر الاستلهام الذي دفع بعض المعلمين والمربين الى نظم مقطعات تفي بتلك الأغراض الأولية فإن الأصل فيها والأصيل هو ما يصدر عن الأمهات والاخوات وبعض الكبار صنادورا عفويا أو كالعفوى يؤكد « تقليدية » ذلك المعين الأول للتربية الذي يتسم بملامته لمقتضيات الطفولة كما يتسم بالرونة التي تجعله يتشكل تبعا لمقتضيات الاطار الثقافي . ويدل بقاء هذه الأشكال الساذجة فترة طويلة من الزمن وتنقلها بين الأرياف والحواضر على قيامها بوظيفتها التربوية بصورة كاملة ، وهي لا تنهض بالنظم وحده وإنما تنهض بالتلحين أيضا ، وليس اللحن قالبا خارجيا ولكنه جزء لا يتجزأ من بنية هذه الأغاني الشعبية التعليمية . ويدخل في هذا الباب تلك « المتتاليات » التي يعرفها أدبنا العربى الشعبي ، كما تعرفها آداب جميع الشعوب ، وهي تقوم بوظيفتين في وقت واحد هما معاونة الطفل على بداية الوعي بالعلة والمعلول والترفيه عنه باثارة فكره أو خياله .

وتسلم هذه الأشكال الأدبية التي انشئت للطفولة فحسب الى اشكال أخرى يجتمع على تلوقها الصغار والكبار معا ، وأهم هذه الأشكال - وهي التي وجهت المتخصصين في الدراسات الانسانية الى الطفولة - الحكاية الشعبية التي تعد الحلقة الكبرى في التراث الأدبي الشعبي .







### التراث الانساني

وليس هناك أثر ادبي التفت عليه الطبقات ومراحل التطور والعمر كالحكاية الشعبية ، ذلك لأنها تمثل لقاء الماضي بالحاضر . . لقاء الكبار بالصغار . . لقاء الشرق بالغرب . وهذه المزية هي التي دفعت المتخصصين في الماثورات الشعبية بصفة عامة وفي هذا الشكل الأدبي بصفة خاصة الى محاولة الكشف عن أصولها ومواطنها ، وسياقها ومناهج انتشارها . ومهما اختلف هؤلاء العلماء حول الموطن أو الأصل فإن الحكايات الشعبية بمضامينها ومحاورها خط مشترك بين الشعوب على اختلاف لغاتها ومراحل حضاراتها . وهذه الحكايات الشعبية تناقض ما تصوره البعض من انحصارها في اقليم بعينه أو مرحلة تاريخية بعينها ذلك لأنها خضعت - كما لم يخضع شكل أدبي آخر - للأخذ والعطاء بين الافراد والجماعات ، ولم تعترف بالحدود أو العصبية أو حتى اختلاف اللغات . ومن اليسير أن يجد الباحث صوراً تحكي أنماط الحياة في الماضي أو في الغابات أو على قمم الجبال ، وكثيراً ما يجد شخوصاً بآماراتها - وبأسمائها في بعض الأحيان - في تراث شعوب اختلفت بينها العصور أو الديار . والباعث على احتفاظها بهذه المزية هو التقاء الخيال بالواقع فيها الى جانب التقاء الحلم بالحقيقة مما جعلها أصلح الأشكال للأطفال من فترة التكوين الى فترات المراهقة والفروسية .

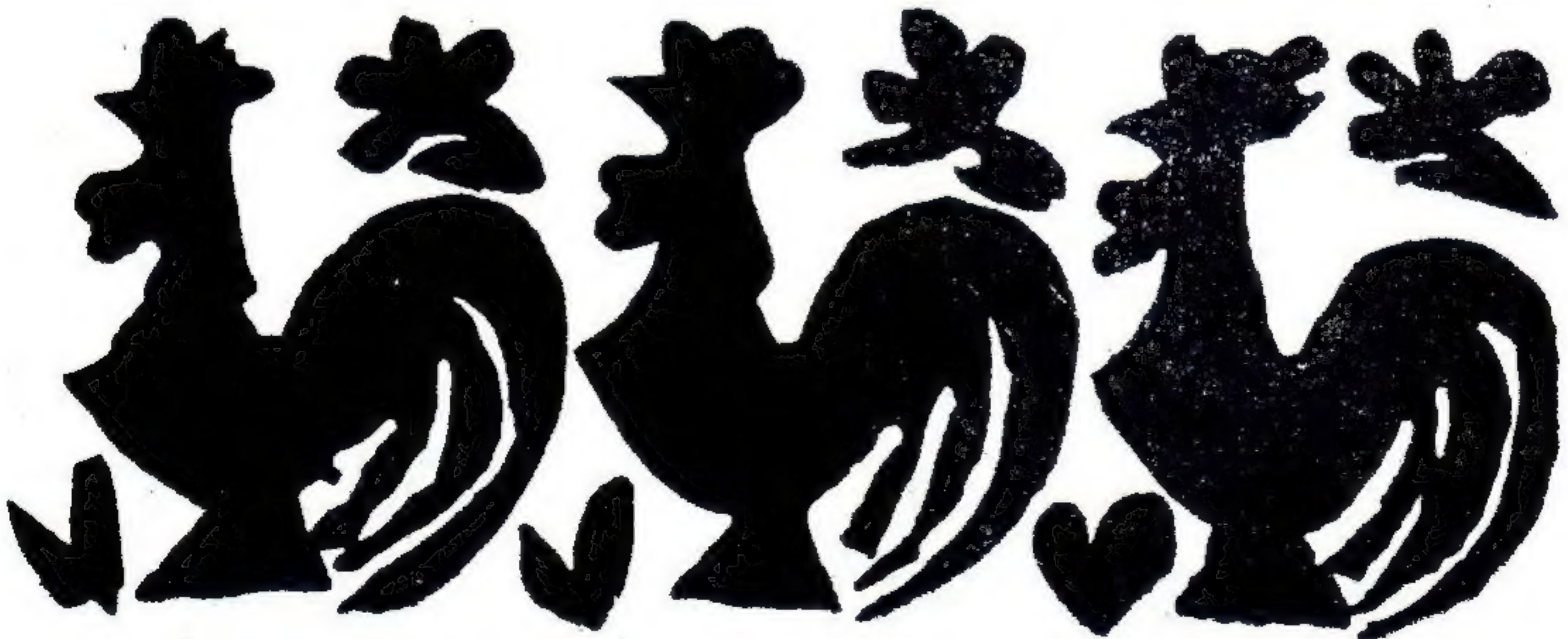
وهذه الحكايات الشعبية التي ترحم تراث الانسانية قامت بالاداء المباشر واعتمدت على الرواية الشفوية وسأيرت تطور الكائن الانساني من فترة الى فترة . فيها الساذج الضئيل في الشكل والمضمون وفيها المعقد



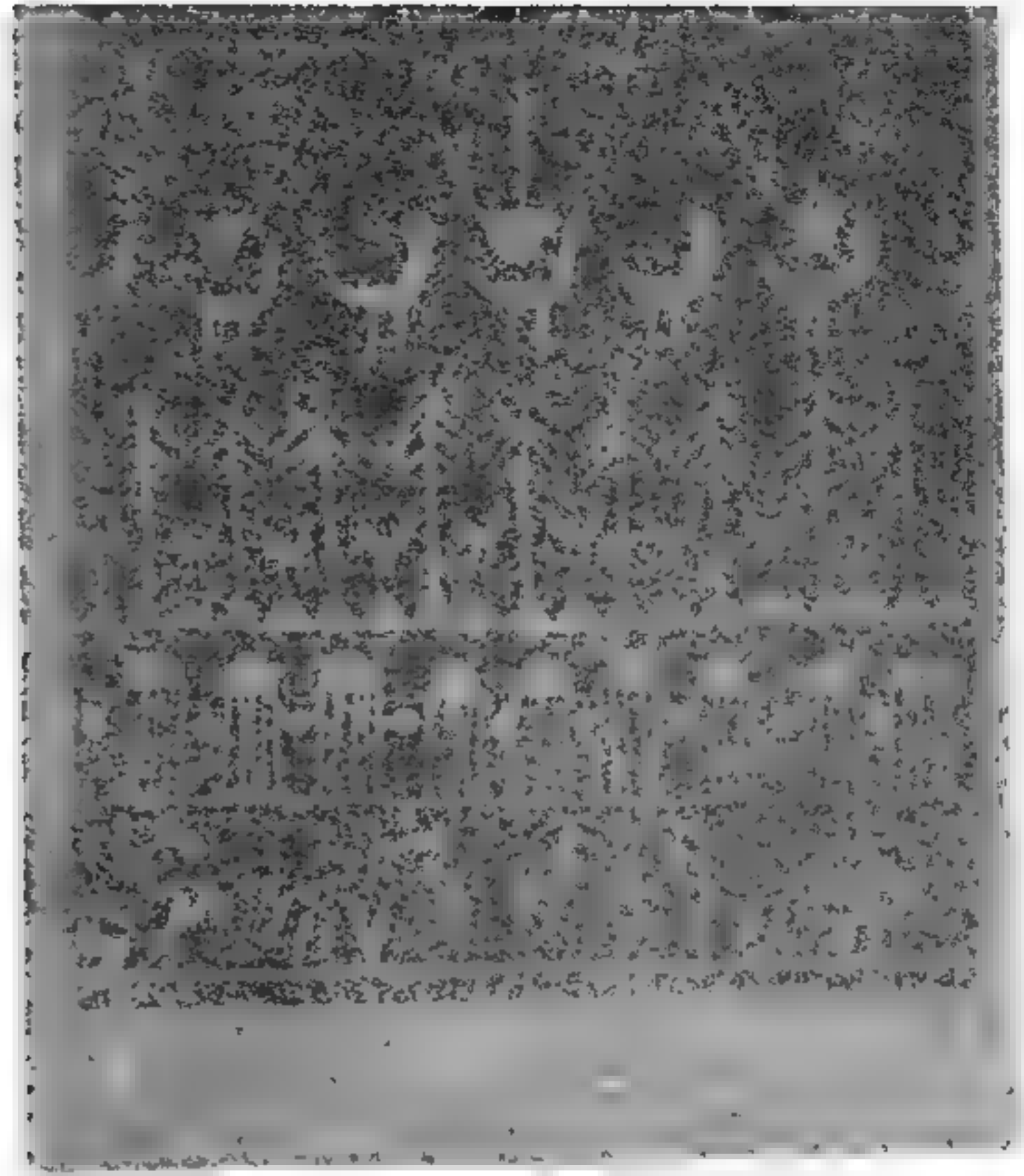


الذى تتعدد فيه الشخصيات والعلاقات ولكنها جميعا تستهدف التصعيد الى مثال تحرص الانسانية او الجماعة عليه ، كما تستهدف تثبيت القيم الانسانية العليا . وتحمل فى كثير من الاحيان عناصر ترفيهية وتعليمية . وليس من قبيل المصادفة ان يكون الطفل محور اهتمام المعنيين بجمع التراث الشعبى عند ظهور علم الماثورات الشعبية - ولقد برزت هذه الحقيقة عندما نهض الاخوان «جرم» بجمع الحكايات الشعبية الالمانية، فقد أدركا منذ اللحظة الاولى قيمة هذه الحكايات بالنسبة للطفولة والاطفال . واذا كانت مناهج التربية قد مرت بمراحل متعددة منذ اواخر القرن الثامن عشر الى الآن فان التقدم الذى احرزه المربون المتخصصون انما اعتمد فى المقام الاول على انتخاب الحكايات الشعبية واستغلالها وتشذيبها . واقبل الأدباء عليها يعدونها لمراحل الطفولة ولاشكال التعبير المختلفة ، ويخضعونها لمقتضيات الحوار والتمثيل ويفيدون منها فى تنمية المواهب والملكات فى الفنون الزمنية والتشكيلية جميعا .

وكل من يزور معرضا لكتب الأطفال يلاحظ غلبة الحكاية الشعبية ، على اختلاف المواطن واللغات ، ويلاحظ ايضا ما يؤكد التبادل الحر المرن بين الشعوب فى هذا الشكل العظيم من اشكال التعبير الانسانى . وليست هناك صعوبة ما فى ان يجسد الزائر صورة او فكرة او علاقة للصين او الهند او فارس او مصر او غيرها من ربوع الشرق او ان يجد تشابها بل تطابقا بين الأنماط والرموز فى أقصى الشمال او أقصى الغرب . وكان من الطبيعى ان يساير هذا الجانب من أدب الأطفال او تراث الشعب التطور الذى بلغته وسائل الاتصال فكان التدوين والطبع والتزيين بالصور







وتسجيل اللحن الموسيقي • وكان استغلال الصور المتحركة والاذاعة اللاسلكية وكانت الكتب الناطقة والتسجيلات المرئية والمسموعة •

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تشتهر الحكايات الشعبية العربية في العالم بأسره ••• ربما أفادت من رواق العالم القديم ، ولكن اللغة العربية كانت هي التي حافظت على تلك الذخيرة الاسايية ، وهذا كتاب « كليله ودمنة » الذي يعد النموذج الكامل للمثل في ادارة الاحداث على السنة البهائم والظير •• انه من ادب الكبار ومن ادب مرحلة هامة من مراحل الطفولة تحتاج الى تأكيد الاعتصام بالوسط الذهبي في السلوك • وهذا كتاب « الف ليلة وليلة » الذي يعتبر من خير ما أثمرته القرائح في القصص الخيالي قد ظل فترة غير قصيرة المرأة التي يرى فيها الغرب فلسفة الحياة في الشرق •• هذان الكتابان عالميان وهما من تراث الانسانية كما انهما من حلقات التراث الشعبي الذي قبل عليه الاطفال •• ان هذين الاثرين الأدبيين المشهورين من ابرز ما تستوعبه مكتبة الطفل الى يومنا هذا • وما أكثر الرسوم والصور التي نهض بها الرسامون توضيحا وبراذا للشخص والمواقف المستمدة من الحكايات الشعبية في « كليله ودمنة » او الليالي •

وعندما نفكر في ثقافة الطفل باعتبارها الخطوة الأولى في ثقافة المواطن وثقافة الشعب فان الواجب يقتضي أن نبادر الى جمع «الحواديت» التي يقدمها الكبار للصغار بطريقة عفوية وان نعين الحياة على الانتخاب ، وعلى تخليصها من الرواسب ومن الامعان في الخرافة وعوامل الجمود ، ولن تكون بذلك منافضين لمنهج التراث الشعبي ذلك لأن الحياة تختبر الاشكال والمضامين وتحذف وتضيف وتعديل وتنسخ ، حتى يظل هذا التراث مسائرا لمقتضيات الحياة المتطورة ابدا ، ولا بد من التسليم بتحفظ واحد هو الحرص على أصالة الحكاية الشعبية ، وهي الأصالة التي جعلت من هذا الشكل أثرا يجمع مقتضيات التعبير الأدبي الى جانب قيامه بالوظائف الأساسية في التربية الفردية والاجتماعية •





### العمل واللعب

ومن حلقات التراث الشعبي التي لا نستطيع اغفالها بحال من الأحوال هي تلك التي ترتبط بالألعاب وضروب الرياضة ، والواقع ان هذه الحلقات ليست وسيلة الى تزجية الفراغ خارج نطاق النشاط الجاد الذي اصطلحنا على تسميته بالعمل . اننا جميعا نعرفها باسم الألعاب ولكنها فيما يرتبط بالطفولة نشاط جاد يقوم بوظائف حيوية وتربوية . ان الطفولة الاولى في نظر الكبد تنزع الى اللعب ولا تعرف الجد مع ان نشاطها كله تقريبا يستهدف الافادة من التجربة والخطأ واستغلال المحاكاة . وتتطور ألعاب الأطفال كلما تحولوا من فترة الى أخرى وتختلف باختلاف الجنس . . . الألعاب الفردية . . . الألعاب الجماعية . . . الألعاب الذهنية . . . ألعاب الذكور وألعاب الاناث . . الخ . وهذه الحركات لا تقوم بذاتها فكثيرا ما تصاحبها عبارات وايماءات . واذا كان المربون يعتمدون عليها في التربية وفي التدريب فان المتخصصين في المأثورات الشعبية يجمعونها ويصنفونها ويحللونها ويرون انها ترتبط بأشكال التعبير الأخرى بل ترتبط بتصورات قديمة ، وكثيرا ما تستجيب لأحداث تاريخية قريبة . والعلاقة الوثيقة الى اقصى حد بين التراث الشعبي وأدب الأطفال اكبر من أن يلم بها مقال عارض كهذا المقال ، وحسبي أن أنبه الى أن ان التراث الشعبي هو الدعامة الأولى والكبرى لأدب الأطفال عند جميع الأمم على اختلاف البيئات ومراحل الحضارة . وما من دارس أو متخصص في تربية الطفل الا وهو يعترف بأهمية التراث الشعبي في هذا المجال الحيوي من مجالات الثقافة . ولكن الشيء الوحيد الذي لا بد من الالتفات عليه هو أن الاندادة من التراث الشعبي في ثقافة الطفل تحتاج الى وعي صحيح بطبيعة هذا التراث وخصائصه وأساليبه انتشاره . ان التراث الشعبي دار كبيرة تضم القديم والجديد ، ولا بد من الاعتصام بالانتخاب من وعي وعلم . . لو فعلنا ذلك فانا نساير منطق الحياة الشعبية التي تساير التطور مسائرة كاملة .

دكتور عبد الحميد يونس



# مسرح الشعب الشعبي

أحمد رشدي صالح

وإذا كنا نقول أن مادة الفن الشعبي المسرحي تشمل فن التعبير الحركي المسرحي وفن الموسيقى الشعبية المسرحية .. وفن الغناء الشعبي المسرحي .. فزاوية التي نضم هذه الفنون جميعا هي :  
أولا : زاوية الدلالة على الميراث الشعبي الفني ،  
أو انتماء العمل المقدم من حيث أصله ، أو من حيث روحه وطابعه إلى الميراث الشعبي .  
وثانيا : وهي زاوية مسرحية المادة الحركية ، أو الموسيقية أو الصوتية الفنائية . أي إخضاعها لموجبات العرض المسرحي .. وليس هناك بديل لهذا ، ذلك ، بها تعرض أمام جمهور يدخل المسرح لتذاكره ، لترتفع أمامه الستائر ، عن أعمال مقدمة في مساحة محددة وفي زمن محدد . بل يكون هذه الأعمال - أقرب ما تكون - إلى الدراما والاستعراض حين يخاطب كل منهما جمهورا محددا أو جمهورا عريا ، الذي يمثل أمامها ، وقد تهيأ لأن ينال من المشاهدة المسرحية تلك المتعة العظيمة المرتقبة من فن المسرح ..

وقد اشترطنا أن يكون العمل الفني الشعبي دالا على الميراث الشعبي ، عند تقديمه على خشبة المسرح ، ومتصلا بروحه وطابعه .

نكن ينبغي الحد تماما من أن نفهم هذا الشرط فهما ضيقا ، جامدا ، أو أن نجعله قييدا حديديا على عملية تصميم الرقص (الكوريوجراف) والسؤال : لماذا ؟ ..  
وردنا على ذلك أننا لا نطلب من مصمم الرقصة المسرحية أن ينقل إلينا صورة دقيقة لرقصات موجودة في البيئة الشعبية ويعرضها على خشبة

بعد أن مضت سنوات لا تقل على العشر على تقديم الفنون الشعبية المسرحية ، ثم نزل هناك مشكلات تحتاج إلى استيعاب ودراسة . فمنذ أن ارتفعت الستائر عن برنامج « ليل يا عين » الذي حست أعمامه مصلحة الفنون ، ومنذ أن شاهد الجمهور مرقعة رضا ثم الفرقة القومية للفنون الشعبية ، انبثقت في ذهننا أسئلة كثيرة . فمنذ أن أصبحنا ندرك أن الفنون الشعبية المسرحية ليست مجرد عروض ترفيهية ، بل هي تعبير عن ثقافة شعب ، عن تاريخه ، عن قيمه ، عن آرائه ، عن مشاكله ، عن آماله ، عن أحلامه ، عن آلامه ، عن كل ما يعيشه الشعب في حياته .

ما هو الفن الشعبي المسرحي ؟

وسنحاول - بديء الأمر - أن نجيب على

سؤالنا . فن الشعب المسرحي هو ذلك العمل الفني الذي يعبر عن ثقافة شعب ، عن تاريخه ، عن قيمه ، عن آرائه ، عن مشاكله ، عن آماله ، عن أحلامه ، عن آلامه ، عن كل ما يعيشه الشعب في حياته .

في رأينا أن الفن الشعبي المسرحي ، يكتسب وجوده وقسماته ، من العلاء المتعددة الأطراف ، بين عمل الفنان المثقف ، من ناحية ، وجمهور المسرح في المدن أو الحواضر بل حتى القرى من ناحية ثانية ..









فى العمل الفنى المسرحى .. ولا بد أيضا من التخلص من عيبه الاطالة الذى قد يكون صفة مقبولة فى الرقص الشعبى الاصيل ..

ومن ناحية الشكل قد ينتظم برنامج فرق الفنون عددا من الرقصات التى ينفصل بعضها عن بعض أو ينتظم - فى خيط قصصى أو أسطورى - مجموعة من الرقصات فيصبح أقرب الى المؤلفات الكبيرة المكونة من فصول ..

وهذه الصيغ هى التى شاهدناها على مسارحنا حتى الآن سواء أكانت الفرق قادمة من أعماق أفريقيا ، كغرفة أوغنده التى تحرص على تقديم الفنون الشعبية بأقل قدر ممكن - من التطوير ، بل ربما بلا تدخل من الفنان المثقف على الإطلاق . هذه الفرق قدمت برنامجا مركبا من فقرات منفصلة .. أكثرها رقص يصاحبه عزف موسيقى أو غناء أو كليهما ..

ثم شاهدنا فرقة غينيا للفنون الشعبية ، وكان أبرز ملامح عملها ، أنها تأخذ بتطوير المادة الشعبية

المسرح ، بل نطلب منه أن يقدم صيغة مسرحية مشتقة من الرقصات الشعبية ..

ولذلك فهو يقوم بدور المنشئ لهذه الصيغة . ولا ينبغي أن يكون هناك قيد على تأثيره بالمادة الأصلية ..

كما أن أحدا لا يملك الحق أو القدرة ، على أن يوجه عملية الخلق والابداع الفنى الذاتية ..

ان عملية الابداع - بما فيها من استقبال وتمثيل وإعادة تبويب وتعديل ، وبما فيها من تصور وخلق - كل ذلك يتم فى وجدان الفنان المصمم ..

وغاية أمرنا معه أن نطالبه بالتزام الطابع الشعبى - أى بأن يكون التأثير النهائى لعمله ، داخلا فى نطاق التأثير الأخير الذى قد يوحى به العمل الشعبى من ناحية المذاق ، ومن ناحية التأثير ، - وأحيانا من ناحية الدلالة ..

وقد استحدث مصمموا الرقصات ، صيغا متنوعة مسرحية ، وينبغي لهم أن يصبوا دائما لتنويع هذه الصيغ .. اذ لابد من مقاومة الاملال والرتابة





وما من ريب في أن اختلاف وجهات النظر ، بين أصحاب الاتجاهين السابقين ، يرتبط بتطور الاتجاهات في دراسة الفلكلور والثقافات الشعبية ذاتها - فعندما كان هناك ظن سائد بأن الرجوع إلى مناطق الريف القصية ، والأماكن المنعزلة ، والمجتمعات المتخلفة ، يعطي الباحث أكثر النماذج أصالة وعراقة وأغزرها دلالة ، عند ذلك ، كانت نظريات تغير الأنماط الثقافية ، والآراء الخاصة بتبادل التأثير الثقافي ، والارتفاق الثقافي - كل ذلك لم يكن واضحا جليا ، ربما لأن مجتمعات أوائل القرن التاسع عشر لم تكن قد خضعت بعد لتأثير ونفوذ وسائل الاتصال الجمعي التي زادت قوتها ، وزاد تأثيرها مع مجيء القرن العشرين ثم أصبحت هذه الوسائل قوة فاعلة ، في تغيير الأنماط الثقافية ، في أبعد أماكن الأرض وأدناها وفي مختلف قطاعات الجماعات الانسانية بحيث يمكن القول انه ما من مجتمع يأخذ بقدر من حضارة القرن التاسع عشر أو حضارة القرن العشرين الا ويتعرض مباشرة للتغيرات الجسيمة الملحة التي تصيب موارثه الثقافي .

ومسرحتها ، وقد نظمت فقرات برنامجها ، في خيط أسطوري .

أمامنا - اذن - مثالان من أفريقيا يجسدان اختلاف الاتجاهات في سائر فرق الفنون الشعبية .

اتجاه يتمسك برفض التطوير ، وقليل جدا من المسرحية ، وتمثله فرقة أوغنده .

واتجاه آخر يتمسك بالتطوير ، وبالكثير من المسرحية - أي استخدام الصنعة المسرحية والافراج والاضاءة - وتمثله فرقة غينيا .

وعلى نطاق العالم كله ، تنطوي فرق الفنون الشعبية تحت واحد من هذين الاتجاهين ، فان فرق الأوروبية الشرقية تأخذ بمبدأ التطوير والمسرحية وتقترب بالرقص الشعبي نحو التجريد . وحركات الباليه أحيانا ، كما تقترب بالغناء الشعبي نحو الغناء الأوبرالي في أحيان أخرى .

وأما بعض فرق أوروبا الغربية ، فتأخذ بعدم التطوير وبقليل جدا من المسرحية ومنها فرق اليونان واسبانيا والبرتغال .



ومعنى هذا - من ناحية أخرى - أن النظم باستقرار المادة الشعبية الأصلية ، في نمط ثابت وهم ومظنة .. وأن الزعم بأن أغاني مقدونيا أو كريت أو البرانس - مثلا - التي يؤديها الفلاحون ستظل في إطار نمطها الثقافي ، إذا جلبناها من مراعي الماشية ، وحقول الزراعة ، وسفوح الجبال وعرضناها - مختزلة بالضرورة - أمام الجمهور في المسارح .

ماذا يحدث ...

عند نقل المادة الشعبية الى المسرح ؟

وإذا ، فنحن ، نفصل المادة الشعبية من مناسبات أدائها ، ومن وظيفتها الأصلية ، ونفسر مناسبة الأداء ، الى مناسبة العرض المسرحي اليومي ، ونغير الوظيفة الأصلية ، ربما من وظيفة اجتماعية أو تعليمية أو اعتقادية .. الى وظيفة التسلية والامتناع أو تقديم هذه المتعة الفنية النغمية المرتقبة من فن المسرح ..

نحن نفعل هذا ، حتى لو كنا مسئولين عن الفرق التي ترفض تطوير المادة الشعبية مثل فرق أوغنده واليونان والبرتغال واسبانيا .

وسنضرب مثالا على هذا الرأي :

قدمت فرقة اليونان - على مسرح دار الأوبرا - غنائية جنائزية ، مأخوذة من بعض الجزر الصغيرة المنشورة حول شبه جزيرة اليونان .

وحرصت دورا ستراتو مديرة الفرقة على أن تؤدي هذه البكائية بنفسها ، وأن تنشج بثياب الحداد الشعبية ، وأن تعقد يديها على صدرها أو تحركها كما تفعل الندابات أو الباقيات في تلك الجزر .

وكانت وجهة نظرها انها تقدم فنا غنائيا شعبيا نغائيا .

وعند مناقشتها ، اتضح لم يتشعب تشريح هذه البكائية .. فأولا : لماذا وقفت في وسط المسرح وحرصت على أن تقع عليها حزمة الضوء ؟ .

قالت دورا ستراتو : ان ذلك ضروري لكي ينفعل الجمهور ، بأدائها الصوتي والحركي .

لكن المسرح مظلم الا من حزمة الضوء التي أشرنا اليها ..

قالت دورا : انها تستحضر جو الجنائز .

وإذا ، فهناك استعمال لعنصر الايهام المسرحي



وأكثر من هذا ، فمن الذى يؤدى هذه البكائية وأمام من ؟ وما هو نوع الاستجابة التى يباشرها الآخرون ؟ .

يؤدى هذه البكائية « فنان » من المدينة ، مثقف - فدورا ستراتو - راقصة باليه فى الأصل - ويؤديها فى مناسبة مختلفة تماما عن مناسبة انشادها الأصلية ، ويؤديها أمام جمهور غير مشارك فى مراسم الجناز ، وهذا الجمهور يحس بأن الأغنية الجنازية تعرض أمامه ، بقصد تحقيق متعة مسرحية ، وليس بقصد اشراكه ، فى معاناة الجناز . .

وهذا الجمهور يتخذ موقف المستقبل ، لا موقف المشارك ، مع أن جمهور البكائيات - فى البيئة الشعبية - جمهور مشارك - بما فى ذلك المجتمع اليونانى الذى نعرف جيدا ، أن مراسم الدفن والجناز والبكاء على الميت فيه ، تكاد تكون مطابقة لما اعتاده المصريون من ممارسات جنازية .

وبواضح من هذا المثل أن القول بأن الفن التلقائى يمكن أن يظل كما هو ، بعد نقله الى خشبة المسرح قول بلا جدوى - إذ أن هذه الفنون تخضع للمسرح - بدرجة أو بأخرى أى تخضع للتغيير القليل أو الجسيم . . ثم تنفصل عن جمهورها الأصلي المشارك وعن وظيفتها الأصلية . وتقرب أكثر فأكثر ، ومع التكرار ، من العمل الفنى المثقف ذلك أنها مهياة لاحتواء أركان العمل الفنى المثقف . . فمثلا هناك عنصر الانتخاب أو الاختيار المعتمد والمبنى على أمسية ثقافية - بل نقدية وفنية لا تنتمى الى أمسية رجل الشارع - وحامل الميراث الشعبى .

وفى حالة بكائية دورا ستراتو ، سنجد أنها على بذاتها التى اختارت هذه البكائية ، وقدرت أنها مناسبة للعرض المسرحى ، وهى - بذاتها - لنى اختصرت منها بعض أجزائها حتى تستطيع تقديمها فى ٥ دقائق ؟ بالتحديد على حين أن الندابة أو البكائية الشعبية ، لا تقيد نفسها بالزمن أو المكان ، بل تقيد نفسها ، باشباع مناسبة ، والجمهور المشارك لها .

ومعنى هذا ، أنه ما أن يبدأ الفنان المثقف فى ممارسة عنصر الاختيار ، حتى يقع تبديلا أو تغييرا - وربما الغاء - لبعض عناصر العمل الفنى الأصلي أو لأغلب هذه العناصر .

وهناك مشلا ضرورة ملائمة المادة المعروضة للصرح - ليس فقط من ناحية القيم الجمالية . .

أو من ناحية ضوابط العرض المسرحى ، بل من ناحية القيمة الأخلاقية والاجتماعية .

وسنضرب مثلا مأخوذا أيضا ، من برامج فرقة أوغندة التى قلنا انها تتمسك برئف التطوير والتغيير . .

عندما أرادت هذه الفرقة أن تعرض برامجها فى مسرح البالون بالقاهرة - لوحظ أن الرقصات يرقصن وهن عاريات الصدور والأقدام ، وللبطون والأفخاذ . .

واستوجب الأمر ، ادخال تغييرات على الأزياء المستخدمة . ولا بد من أن هذه التغييرات أثرت فى الحركة المؤداة ، وعند مناقشة مدير الفرقة قال أن ذلك يحدث كثيرا عندما تظهر الفرقة فى مسارح أوغندة ذاتها . . أما عندما ترقص فى القرى ، والريف فانها ترقص بلا أزياء .

ومعنى هذا ، أن الفرقة نفسها تلائم بين مادة برنامجها ، ونوع الجمهور الذى يشاهد هذه البرامج .

معناه ، انها تمارس قيما أخلاقية مختلفة باختلاف أماكن العرض وجمهوره .

ونحن نعرف أن أنواع الرقص الإفريقى تشمل وتبيح الرقص بلا أزياء لأن الرقص هناك فن يتصل بمعتقدات وممارسات وقيم أخلاقية أخرى غير تلك التى يستتر عليها مجتمع زراعى أو صناعى ، أو مجتمع يؤمن بمقائد دينية سماوية .

هكذا تكاد نخلص الى أن نقل الحركة التعبيرية من بيئة الأصلية الى بيئة ثقافية حديثة - هى المسرح - يحدث فيها تغيرات مقصودة ، سواء قل الذين ينقلونها انهم لا يؤمنون بالتغيير ، أو قالوا انهم يؤمنون به . .

ان الحقيقة المؤكدة هى ان للعرض المسرحى موجباته وضروراته ، التى تحكم سائر الفنون المرئية والمسموعة ، التى ترتفع عنها الستائر . .

ومن هنا ، يكون هم «الكوريوجراف» أن يشكل تشكيلا أو تكوينا مسرحيا - فيه قوام العرض المسرحى ، وفيه قيمته الجمالية .

ولكن التشكيل على خشبة المسرح ، يضمه مناطق دخول وخروج وحركة ، ومن هنا ، لابد من أن يراعى قواعد الحركة المسرحية .

ثم ان ساحة المسرح - ان صح لنا أن نستخدم هذا التعبير - ليست ساحة السامر ، المفتوح على



ضوء الشمس ، أو ضوء القمر ، والهواء الطلق ،  
وأماكن الجلوس الحرة .

انه ساحة مقيدة ، لا بد لها من الاستعانة فيها  
بالأضواء الصناعية ، ولابد من حساب أن أماكن  
المشاهدة ثابتة .

ومعنى ذلك أن مصمم الرقصة - وايضا مصمم  
الأزياء - يضع فى اعتباره انه من الضروري أن  
يبدو التشكيل فى تمامه لأكثر عدد ممكن من  
الجالسين فى المقاعد الثابتة ، ومن أى مكان .

وكل هذا يؤثر ، فى جهاز الحركة أو همسها  
.. كما يؤثر فى جهاز اللون أو همسه .

ذلك أن المصمم يفترض أن جزءا من طيقة أداء  
الحركة أو نبرة اللون أو نبرة الأداء الصوتي ،  
سيضيع قبل أن يصل الى عين المشاهد وسمعه  
وحواسه ..

فاذا كانت الخطوة زاحفة رقيقة فى الرقصة  
الأصيلة ، فانه سيحاول أن يبرز خاصيتها الزاحفة  
اما بالتكرار ، أو بالتأكيد عليها ، دون مراعاة  
لطبيعة الأداء الأصلية فى الرقصة الشعبية  
التلقائية .

### حرية المصمم وحدودها

نحن نقول ينبغى .. لمصمم الرقصة أن يمارس  
حرية واسعة ، بل وحرية غير محدودة فى عملية  
التأليف .. وينبغى أن نرفع معه مبدأ حرية غير  
المحدودة ، فى هذا السبيل ..

لكن ماذا تعنى حرية غير المحدودة ؟ .

من حقه أن يتأثر كيف شاء بالأصل التلقائى  
وأن يستوعبه ، ثم يطرحه بأسلوبه وروحه ..  
ذلك هو مدى ممارسته للحرية فى التأليف ..  
لكن هل من حقه أن يقحم على التكوين المسرحى  
خطوات أو جمل راقصة نعرف انها مشتقة من فن  
الباليه الكلاسيك فى أوروبا أو من الرقصات  
الحديثة الأوروبية مثلا ؟ ..

إذا حدث فسوف يبتعد المصمم بهذه الخطوات  
عن روح الميراث الشعبى المصرى - اللهم الا اذا  
كانت بعض التعبيرات الحركية فى المثلين السابقين  
قريبة جدا ، أو صورة مهاجرة من رقصة مصرية  
أو عربية أو أفريقية .

ذلك ، أمر مباح فيما نظن ، لأن الثقافات  
الشعبية المصرية والعربية والأفريقية ، وربما  
ثقافات شرق البحر الأبيض المتوسط ، قد طال

تأثرها بعضها ببعض ، بحيث أصبحت الجزئيات  
المهاجرة من الفنون الشعبية صفة واضحة بينها .

### أمثلة من رقصات الحجالة والنوبة والدبكة

ومن أبرز الرقصات المسرحية ، فى فرقنا  
المصرية - الكبيرة و فرق الأقاليم - رقصات  
الحجالة والنوبة والدبكة .

وهى تضع تحت مانسميه بالرقصات ذات الأصل  
الفلكلورى ..

وهى - مأخوذة - عن رقصات جارية فى استعمال  
البدو وأهل النوبة .. وربما كانت رقصات  
الحجالة من أوسعها انتشارا لأنها جارية فى  
استعمال بدو الصحراء الغربية وشمال أفريقيا  
جميعا .

والسؤال الآن ما هى الرقصات المسرحية بهذه  
الاسماء التى تقدمها فرق رضا والقومية و فرق  
الأقاليم ؟ ..

هى مؤلفات من التعبير الحركى المسرحى ،  
أنشأها فنانون مثقفون ، واستوحوها - بدرجة  
أو بأخرى - من أصول تلقائية ، ثم أخضعوها  
لضوابط العرض المسرحى ، وطابقوا بين المؤلفة  
الراقصة ، والمؤلفة الموسيقية المسرحية ، والمؤلفة  
الغنائية المسرحية .

ويعتبر رامازين - مدرب الفرقة القومية عند  
إنشائها - من أوائل الذين أنشأوا صيغة مسرحية  
رقصة النوبة ورقصة الحجالة .. ثم أنشأ مصممون  
مصريون صيغا أخرى لرقصة النوبة .

ومن المنتعذ على مدرب أجنبى مثل رامازين - أن  
يتخلى عن وجدانه الخاص ، أو مقاييسه الثقافية  
الخاصة ، ويأخذ بدلا منها وجدانا مصرية .

ومن الطبيعى إذا ، أن يترك هذا المصمم بصماته  
على الصورة الأولى المسرحية لرقصة النوبة .  
ويتضح ذلك فى أمرين :

- الأول هو الاتجاه التجريدى - العناية  
بالتشكيل الجمالى - وتقريب الجملة الراقصة  
والتكوين الراقص النوبى ، من الباليه الفولكلورى  
المعتمد على خطوات نوبية .

- والأمر الثانى هو استخدام خطوات أو  
تشكيلات تنتمى الى ثقافات أوروبية شرقية ..  
وهو أمر متوقع أيضا ، ومثال ذلك بعض حركات  
الشباب - حين ينتظمون فى صفوف تتحرك -  
حركات عنيفة ..





بعض مرقى عمره لب ، و صاف منها حنوط أخرى  
ونظمها في تشكيلات ، نذكرنا أحيانا بأن في  
التصميم المصرى ، ان كان موحيا بالتقدم ، فانه  
لم يزل في حاجة الى اقتراب أكثر من الأصول  
الموروثة لهذا الفن .

#### فن التصميم وبعض مشكلاته

والحقيقة ان المصممين المصريين في فرقة رضا  
والقومية وغيرهما ، قد أنجزوا حتى الآن عدداً من  
الأعمال الجيدة المتقنة والدالة على الميراث الشعبى .

ويعتبر ما أضافوه في مجال الفنون الشعبية  
المسرحية ، ذا أهمية خاصة ، لأنهم رواد يرتادون  
ميدانا غير مطروق من قبل ، ولأن الأعراس سنوات  
أو نحوها ، التي مضت منذ تقديمهم لهذه الفنون  
فترة قصيرة جدا ، في عمر الفنون المسرحية .

وينطبق هذا أيضا على انشائه لرقصة المحالة .  
وأكثر ما قدمه المصممون المصريون في هاتين  
الرقصتين ، يدور في فلك الصيغ السابقة ، أو  
تأثر بها .

وإذا كانت السمة الغالبة على رقصات النوبة  
والحجالة الأصلية ، هي الجملة الراقصة غير الجهيرة  
فان السمة الظاهرة في رقصة الدبكة الأصلية ،  
هي جهارة الحركة الراقصة ، حتى ليظن المشاهد ،  
أن بينها وبين رقصات البلقان والقوقاز وشرق  
أوروبا ، صلات واضحة .

وربما كان الاتصال الثقافى بين شرق البحر  
الأبيض وجنوبه الشرقى ، عاملا مؤثرا ، في ارتحال  
بعض هذه العناصر الحركية ، كما أنه يحتمل أن  
يكون لتقارب المناخ بين هذه المناطق ، ما ينشئ  
هذه الجهارة والسرعة ، في الأداء .

وعند انشاء صورة مسرحية لهذه الرقصة ،  
ستستخدم مصممها جملا راقصة مستوحاة من أداء





انه لامر بعيسد عن مطو الاسماء . ان نحاول  
حتى كيان حديد من لا كيان ، او نحاول ن  
نسى صورة مسرحية شعبية ، من حيل منقب  
غير شعبي ..

واذا نجحنا مرة ، في استخدام ما بقي في  
وجداننا من انطباع بالحياة الشعبية ، فأننا  
سفنشل كثيرا في تنويع وتجديد البرامج والفقرات  
التي نلرحها ونقدمها للجمهور .

ان عمل مصمم الرقصات - فيما اظن - يبدأ  
بالمادة الاصلية ويبدأ بها ، من حيث التعرف عليها  
والاقتراب منها ، وتاملها ، واستيعابها وتخليها .  
ذلك هو الرأي المرجح ، في كل الرقصات  
المعبرة عن العادات والتقاليد والمعتقدات وكذلك  
فيما يتصل برقصات الالعاب الشعبية .

غير ان هناك نوعا من الرقص يراد به ان يحقق  
متعة جمالية خالصة ، من حيث التشكيلات المستخدمة  
وهذا النوع هو رقص للرقص - او رقص للتعبير  
عن طواعية الجسم ورشاقته والتعبير عن التحكم  
فيه ..

واذا جاز لمصمم الرقصات ، ان يمارس تحورا  
كبير من الاصول الموروثة هنا ، فانه ينبغي له ان  
يقنعنا بان المؤلف الراقصة التي جعلها « للرقص »  
وحده ، ذات طابع شعبي ، بان تكون الجملة  
الراقصة مشتقة من جمل شعبية جارية في  
الاستعمال بالفعل ..

وقد نجد بعض العذر في ناحية اخرى ، وهي  
ان مصادر المادة الخام للرقصات الاصلية ، نادرة  
جدا ، بل معدومة في كثير من الاحيان . ونعني  
بهذه المصادر - التسجيلات العلمية ، وما يلحق  
بها من معلومات وتقارير وصفية الخ ..

وقد يختلط الامر بالنسبة لعمل مصمم الرقص  
الشعبية المسرحية . واسباب هذا الاختلاط كثيرة  
.. فهناك مثلا سبب كبير ، وهو الاعتقاد بان من  
حق او من مقدور مصمم الرقصات ان ينشئها  
جميعا من خياله ويؤلف عناصرها جميعا ، ويركب  
هذه العناصر معتمدا على حدة خياله الشخصي في  
كل حالة ..

لكننا نفضل الطريق المضاد . لا لان ارتيساد  
الميدان مدخل اساسي - بل لا غناء عنه - لكل  
من يمارس دراسة الفنون الشعبية ، او الاستفادة  
منها - بل لان مسرحية الحركات التعبيرية الشعبية  
هي بمثابة استخدام وتوظيف مسرحي ، لمادة  
موجودة في استعمال الجماعة الشعبية ، او نرجح  
انها موجودة ..

واول ما ينبغي عمله هو الاقتراب من ممارسات  
الجماعة الشعبية في هذا الفن .. ومعايشة هذا  
الفن كما تباشره الجماعة الشعبية ..

لا بد - اذا - من المشاهدة والمعايشة الميدانية -  
حتى بالنسبة للمصمم الذي ينشئ الرقصات بل  
مصمم الازياء ومؤلف الموسيقى .



### خطران على الأقل

ومن واقع التجارب المصرية يبدو أن هناك خطران كبيران يواجهان مصممي الرقصات المصرية .  
والأول في ظني هو خطر الانسياق مع عنصر المسرحية إلى الحد ، الذي تبتعد فيه المؤلفة الراقصة عن روح الميراث الشعبي من فن الرقص .

وقد يحدث هذا عندما يستول العنصر الجمالي - وعنصر الاستعراض - على خيال مصمم الرقصة ، فيكتفى به ، أو يهمل في الانتفاع به .  
والخطر الثاني : هو خطر الجمود نتيجة الاقتراب الشديد من الالتصاق بالاصول الحركية الفولكلورية والخوف من استنباط تكوينات جديدة . . قريبة من هذه الاصول في روحها ، وغير قريبة منها من حيث تشكيلاتها .

لكن ذلك كله ، يقودنا الى التنبيه الى أن الاحساس بجذب فن الرقص في الميراث الشعبي - وهو الاحساس الذي يراود بعض مصممي الرقصات - إنما هو نتيجة ابتعادهم أنفسهم عن معاشة المأثور الشعبي والممارسات الشعبية ، وهو نتيجة عدم المعرفة الواقعية بطرائق الشعب في التعبير عن وجدانه بالحركات الموقعة .  
ذلك أن الرقصة الشعبية الاصيلية ، تكون جارية في الاستعمال بكاملها ، أو تكون بعض أجزائها

جارية في الاستعمال ، أو يمكن أن تستنبط من حركات اللعب والعمل ، ما يصلح أن يكون رقصات شعبية ، بل يمكن استنباط مثل هذه الرقصات من حركات المهارة الجسمية . نقول أن ذلك موجود أو ممكن أن يؤدي إلى وجود رقصات شعبية مسرحية . .

لكن حديثنا ينبغي أن يتناول كذلك :  
أولا : تصنيف أهم الرقصات الجارية في الاستعمال في مصر .

ثانيا : بيان أهم أنواع المهارات والحركات التعبيرية التي قد تحمل بقايا رقصات ، أو توحى باستنباط رقصات للمسرح .

ومع عدم وجود ، جهد ميداني كاف في هذا السبيل ، إلا أنه يمكن الوصول إلى قدر من النتائج ، عند تحليل « عينات » من هذه التعابير الحركية المعروفة للباحثين والتي كشفت عنها عمليات الميدان أو الاستطلاع ، سواء بواسطة مركز الفنون الشعبية ، أو بواسطة المهتمين بهذا الأمر في فرق الفنون الشعبية ، أو بواسطة بعض الدارسين الذين نشروا عددا قليلا من الدراسات حول الألعاب والحركات التعبيرية الشعبية . .  
وسنحاول أن نعالج هذه الناحية في مقال قادم .

أحمد رشدي صالح





دکتر عثمان خیرت



للكثير من نماذج تراثنا الشعبى علاقة وثيقة بعادات وتقاليده متوارثة من قديم الزمان ، الا ان اكثر هذه النماذج بقاء وخلودا ما يرتبط بمناسبة دينية ترافقها كلما اقبلت ، وتعبّر عنها كلما حلت حتى صارت رمزا دائما لها تمثلها عاما بعد عام وعلى مر الزمان ، فلاشكالها مغزى ولنمطها معنى ولانوانها بهجة وفي الاحتفاظ بها بركة . ومن هذه النماذج ، فانوس شهر رمضان وعرائس موالد اولياء الله الصالحين والبيارق التى تحمل فى المواكب والمناسبات الدينية او عند عقد حلقات الذكر ثم باقات عيد احد السعف التى خصصت لها هذا المقال .

والسعف هو ذلك التاج من الاوراق الذى يكلل قمة شجرة نخيل البلح ، وهى شجرة عرفت فى مصر من عصر ما قبل التاريخ وقدمها المصريون القدماء وجاء ذكرها فى الكتب السماوية فى القرآن الكريم فى سورة مريم ( وهزى اليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا ) وفى الانجيل ( وسعف النخل واغصانه - لاويين ٢٣ : ٤٠ ) ( فآخذوا سعف النخل - لوقا ١٢ : ١٣ ) ( سبعون نخلة - خروج ١٥ : ٢٧ ) ( الصديق كالنخلة يزهر - مزمور ٩٢ : ١٣ ) ( قامتك هذه شبيهة بالنخلة - يسوع ٧ : ٧ ) ( قالت انى اصعد الى النخلة - نشيد الانشاد ٧ : ٨ ) ( الرمانة والنخلة والتفاحة - يوثيل ١٢/١ ) ( واغصان نخل واغصان - نحميا ٨ : ١٥ ) ( لنخل والاسل فى يوم واحد - استير ٩ : ١٤ ) ( وفى ايديهم سعف النخل - رؤيا ٧ : ٩ ) .

**والسعف منذ عهد المصريين القدماء حتى وقتنا هذا علاقة وثيقة بالكثير من العادات والتقاليد . وكان الناس قديما يحملونه ويلوحون به قبل ان تعرف الاعلام فى اعيادهم وحفلاتهم وعند استقبال موكب الملوك والاباطرة او القواد عند عودتهم من غزواتهم ظافرين منتصرين . وكان اكثر تفصيلا عن الغصان**

**مختلف اصناف الاشجار الاخرى لسهولة حمله ولانتظام صفى وريقاته ولانثائه عند التلويح به يمينا ويسارا ثم لخضرته التى تعبّر عن الحياة المتجددة الدائمة .**

فلما دخل السيد المسيح عليه السلام ظافرا منتصرا مدينة اورشليم ليؤدى الرسالة التى اوّتمن عليها وكانت رسالة بيضاء وليست رسالة حرب او اسالة دماء ، رسالة كلها ود وصفاء وسلام واخاء ، راكبا الاتان مسافة اكملها بالجحش ابن اتان . ارتجت المدينة باكملها فقد كان لقدمه رنة فرح عظيمة ، وقابله الشعب مقابلة كلها حب وترحاب وايمان ، وحياة تحية كريمة ملوحا بسعف النخل واغصان الزيتون وكلاهما رمز للسلام ، نائرا فى طريقه وتحت ارجله السعف والورد والرياحين ، فقد كان السيد المسيح محمل تقديرهم ومحبتهم واحترامهم لما لمسوه منه من عطف ومن معجزات خارقة وبركات تفوق طاقة البشر ، وكانوا يلقون بانفسهم فى طريقه وتحت اقدامه لتلمس البركة من كل ذرة تلمسها اقدامه . ومنذ هذا الوقت صار السعف الذى قابله به تذكارا شعبيا خالدا لهذه المناسبة الدينية القومية ، واصبح هذا اليوم عيدا يحتفل به كل عام وهو عيد احد السعف .

فيقام فى جميع الكنائس قداس كبير يبدأ من الصباح الباكر وينتهى عند منتصف النهار يحرص اخواننا المسيحيون على حضوره كبارا وصغارا حاملين السعف وباقات مختلفة الاشكال جدلت من وريقاته . وفى آخر القداس ينشر الماء المقدس على الحاضرين وعلى السعف الذى يحملونه كبركة ، ثم يحتفظون به فى ابرز مكان من منازلهم ويستبدلونه بغيره من عام الى عام ، وهكذا تبقى تلك الذكرى وهذه البركة مستمرة على اندوام .

**ويعود فن جدل وتفسير وريقات سعف**



نخيل البلح الى أيام اجدادنا الفراغة فهم أول من جسد منها باقات واكاليل جنازية كانوا يضعونها الى جانب موميات موتاهم ، وقد عثر على العديد منها في قبور العساسيف بطنية وتبتيس بالفيوم وكلها تشبه الى حد كبير ما يقوم به المسيحيون في عيدهم اليوم .

وتجهيز باقات عيد السعف ليس حرفة كما هو الحال في فانوس شهر رمضان وعرائس الموالد فقد أصبح لكل منهما صناع اخصوا في صنعهما واحترفوا اعدادهما ، ويستغرق صنع فانوس رمضان عدة اشهر قبل حلول شهر رمضان كما ان عرائس الموالد يصنع تقريبا طول العام . اما هذه الباقات التي تشترك في اعدادها ابادى المسلمين والمسيحيين على السواء فلا يطول أمرها الى اكثر من أيام ثلاثة ، فيقطع السعف يوم الجمعة ويجسد ويضفر في هيئة هذه الباقات يوم السبت وليس لهذه العملية صناع مختصون بل يقوم بها الجميع كواجب وفرض وبركة وتذكرة بهذا العيد الجليل ثم يحملونها معهم لحضور قداس يوم الاحد ، وبهذا يمر هذا العيد كما يمر الحلم الجميل .

وتتفق هذه العملية في خطوات اعدادها في شتى انواحى والجهات ، ويحصل على السعف من الاماكن القريبة من المدن والقرى التي تكثر بها احراش نخيل البلح ، ففي القاهرة يحصل عليه من ضواحيها جهة المرح والفلج وعزبة النخل وكرداسة . ويقطع السعف الذي يرمز الى هذا العيد عادة من قلب النخلة من الأوراق الحديثة النمو البيضاء اللون قبل ان ترى الضوء وتخضر ، ففي بياضها تعبير عن بياض القلب وصفائه ونقائه ، ولهذا يسمون كل عود من اعواد هذا السعف ( قلب ) .

وبدأت دراستي بزيارة منطقة كرداسة صباح الجمعة اسبق لهذا العيد ، وهي منطقة لا تبعد كثيرا عن القاهرة ويمكن التوجه اليها اما عن طريق امبابة او عن طريق الاهرام ثم السير بموازية ترعة المنصورة حتى كوبرى الشعوط . وعبرت هذا الكوبرى وسرت بين احراش النخيل خلال طرق ضيقة وتحت تيجان أوراق تقاربت وتلاصقت ، وهنالك عادت بي الذكرى انى أيام خلت لما زرت واحات الصحراء الغربية فلا فرق في المنظر والبيئة بين هذا وذاك الا في اصناف النخيل التي تزور هناك . وتشتهر منطقة كرداسة باصناف السبوى



احراش نخيل البلح في منطقة كرداسة



المشرون يحملون حزم سعف البلح في طرق بلدة كرداسة



قطع كل مائة قلب ، وتباع القلوب للمشتريين بالمائة ويتراوح ثمنها ما بين ٢٥ الى ٣ جم . وتجمع في هيئة حزم تضم كل منها من ٥٠ الى ١٠٠ قلب وتربط بحبال عند انوسط من اسفل وعند القمة ، وتلف في خيش مندى بالماء لتبقى غضة اما الخوص نفسه فلا يبل بالماء والا تلف وظهرت عليه بقع بنية اللون .

وانتقلت الى بلدة كرداسة منتفلا بين حواريتها ومقاهيها ، وقابلت اكثر من مائة من حاضريها لاقتناء اعواد السعف آتين من مختلف احياء القاهرة ، ومنهم عرفت ان جدل وريقات السعف في هيئة باقات عملية تقليدية متوارثة من قديم الزمان يقوم بها الجميع بلا استثناء فلا تحتاج الى خبرة كبيرة ويكفى ان ترى من يقوم بهذا لتتعلمها بسهولة وتقلده في اداها بعد قليل من المرات ، اما من لم يتسع وقته لعملها فيحصل عليها ممن يبدلونها مقابل ثمن ضئيل ومزى ليس فيه فصال فهي بركة قبل ان تكون سلعة .

وقد يقوم بهذه العملية الشخص منفردا ، او يساعده آخر في شق وريقات السعف المنطقية في صفيين من قمتها حتى قاعدتها على طول محورها . ويكفى عود السعف القصير لاعداد باقة واحدة امسا الطويل فيقطع الى جزئين او ثلاثة اجزاء لاعداد باقتين او ثلاث . ولايستغرق اعداد الباقة وقتا فيمكن انجازها في دقائق معدودات قد تمتد الى نصف الساعة ، اما



حشد من الناس اقبلوا لاقتناء اعواد السعف

وانحياني والامهات ويختلط معها شتى اشجار انفاكة كالمائج والبرتقال والليمون والقشطة والجوافة واكثرى كما يزرعون تحت كل هذا مختلف اصناف الخضر ، وهذا تبدو هذه المنطقة كبساط اخضر اذا نظر اليها الانسان من عل من فوق هضبة الاهرامات او خلال السفر بطريق الاسكندرية الصحراوى .

وتحت شجرة توت وارفة الظلال جلست مع المزارع محمد ابو الفيط وهو واحد ممن اختصوا في قطع السعف ليسرد الى قصة اعداده لعيد أحد الخوص او أحد السعف . قال : ان مشتريه يحرسون على دفع عربون نقدي حسب الكميات التي يرغبونها والتي تتراوح ما بين ٥٠٠ الى ٦٠٠٠ قلب قبل حصولهم عليها بأسبوع ، ثم يحضرون الى هذه المنطقة لاستلامها اما يوم الخميس مساء ويقضون الليل في بلدة كرداسة او صباح الجمعة ويقضون النهار بطوله هناك ثم يعودون الى القاهرة حاملين مطلبهم قلت كميته او كثرت على الدراجات العادية او البخارية او على عربات الكارو والتاكسي والورى .

ويقوم بهذه العملية افراد ذو خبرة ومران ويقضون في انجازها اليوم بطوله صاعدين الى قمة النخلة هابطين منتقلين الى اخرى من الصباح انباكر حتى المغرب آخر النهار . ويحمل كل منهم مطواة كبيرة تسمى ( مقشط ) سلاحها مشرشر كالمنشار يبلغ طوله ٢٥ سم ويبلغ طول مقبضها الخشبي المنثنى عند نهايته مثل طول السلاح ، ويقطعون بهذا المقشط اعواد السعف الغضة الحديثة النمو عند قواعدها من قلب النخلة ( الجمارة ) . وهي عملية دقيقة بحسبان تجري بحساب ، فنخيل الباج من نباتات ذات الفلقة الواحدة وان بترت قمته او فانها ضرر مات النبات بأكمله ، ولهذا تجري هذه العملية بحرص وعناية ودراية حتى لا تؤثر عملية البتر هذه على استمرار حياة النبات ونموه .

ويقطع عادة من النخلة الانثى من ٢ الى ٣ سعفات ، اما النخلة المذكرة فيقطع منها من ٤ الى ١٠ سعفات فالانثى عند المزارع اكثر قيمة واهمية فهي التي تحمل سبائط الثمار . ويؤخذ السعف من كل الاصناف طالت سوقها او قصرت ، ويتراوح طول السعف المقطوع من ١ الى ١٥ متر ، ويحصل العامل الذي يقوم بهذه العملية على اجر يبلغ ثلاثين قرشا مقابل



الباقات الكبيرة الموصى عليها فقد يطول وقت اعدادها الى ساعتين وتجدل بطول عود السعف وتجع بين اشكال عدة .

وتعتمد عملية جدل وتصفير الوريقات لتشكيل هذه الباقات على المهارة اليدوية ، ولو أن الباقات عدة اشكال ذات اصول معروفة الا أن تلك العملية ليس لها قانون خاص فالفنان خلال عمله ومع ارتباطه بهذه الأصول قد يبتكر أشدلا أخرى معتمدا في ذلك على بديهته وتفكيره ونظره . وللأطراف المدببة للوريقات أهمية خلال عملية التصفير فهي كآلة الحياة تمرق من بين الوريقات المصفورة الى أن يتم عمل الباقة ، أما ما يتبقى ويبقى بارزا بطول ٢ أو ٣ سم فيقطع بمقص صغير .

وفي الماضي كان اعداد الباقات لهذا العيد يستغرق أسبوعا بأكمله يسهرون فيه الليل على ضسوء الكنوبات ، أما الآن فقد اقتصرت هذه العملية على يوم واحد وتبدأ من الساعة صباح السبت وتستمر طول النهار وطول الليل حتى صباح اليوم التالي وهو يوم عيد أحد السعف . وتجرى في جميع أنحاء البلاد من أقصى الشمال حتى أطراف الصعيد في الأحياء التي توجد بها كنائس والطرق المحيطة بها .

واخترت لاتمام دراستي الكنيسة المرفية الكبرى القديمة بالقاهرة والمنطقة المحيطة بها فما يجري هناك يجري مثله حول الكنائس في شتى أنحاء البلاد . وبقيت اليوم بطوله أنجول في هذه المنطقة وسط زحام من البشر جاءوا كمنهم لاقتناء أعواد السعف أو باقاته حتى أنك إذا نظرت حواليك لا يقع بصرك إلا عليها . . . ورأيت عدة عربات من اللوري محملة بالسعف أتت به لتتلقه أيادي من لم يتسع وقتهم للذهاب الى أماكنه ، وكان سور الكنيسة قد غطته أعواده التي ارتكنت عليه ، هذا إلى جانب عرود يد ظننتها في بادئ الأمر تباع قصبا فإذا بها تحمل سعفا . وشاهدت في جولتي الناس جميعا بمختلف مهنتهم وحرفهم كالصييد والبقال والحلاق والنساج والجزار والخراط وتاجرهم الصيني وبائع الخضرا قد جلسوا أمام متاجرهم وانطلاب كبارا وصغارا وقد انتشروا في مقاهي الحي حتى بوابو الكنيسة ومنادوا السيارات وقد انهمكوا جميعا في جدل وريقات السعف واعداد الباقات ، وراعى أن أرى أحد جنود الجيش وقد عاد الى القاهرة في أجازة قصيرة منهمك في اعداد احدها ليشترك في هذا الواجب قبل عودته الى الميدان . . .



بائع الورد والفرنفل وافيضان الزيتون  
لنزين الباقات



باقات تلتفها الأيدي وأخرى يجرى اعدادها



ووقفت الاحظ اصابع اياديهم همسة  
 ووريقات السعف تتحرك لتصفّر الباقية من أسفل  
 الى أعلى ومنهم علمت أن الباقات التي تجهز من  
 السعف القصير ذو الوريقات الرفيعة تخاف في  
 أشكالها ونمطها عما تجهز من السعف الطويل  
 ووريقاته العريضة . وتخيلت نفسي وأنا أرقبهم  
 وكأنني أمام أفراد فرقة موسيقية كبيرة تلعب  
 أصابعهم على أوتار مختلف الآلات فترسل أعذب  
 الألحان ، إلا أن الأصابع هنا بدلا من أن ترسل  
 اللحن كانت تشكل تلك الباقات الجميلة في دقة  
 وبراعة واتقان . وما من باقة انتهى إعدادها  
 إلا ونلقفتها يد وفدمت إصبعاتها ومبدعها بضعة  
 فروش تعتبر جودة لا ثمن . وهكذا يستنفذ  
 السعف جميعه في عمل هذه الباقات ، وإن بقيت  
 بعض أعوادها فيستفاد منها في تجهيز مختلف  
 الحاجات الخصوصية المنزلية كالقفف الصغيرة  
 أو المذبات والسعافات .

وكثرة من الناس يشتررون السعف ليبدلونه  
 في بيوتهم ويشترك معهم في أداء هذا الواجب  
 زوجاتهم وأولادهم ، ويتراوح ثمن عود السعف  
 ما بين ٢ الى ٥ قروش ، أما الباقة المشغولة  
 فيتراوح ثمنها ما بين ٥ الى ٢٠ قرشاً ، ثم  
 يذهب الجميع بباقاتهم سواء جدلوها بأنفسهم  
 أو اشتروها الى الكنائس صباح الأحد لحضور  
 قداس هذا العيد ، ومنهم من يحمل عود السعف  
 كما هو دون جدل أو تضفير ( سادة - غير  
 مشغول ) فهذا هو الأصل أو الغرض من قديم  
 الزمان قبل أن يتطور الأمر الى عمل هذه  
 الباقات .

وتزين الباقات جميعها قبل حضور القداس  
 ببضعة أزهار من الورد والقرنفل وبالمثل أغصان  
 الزيتون ترشق بطولها بين ثنيات وريقات  
 السعف فهي جزء مكمل لها يضيف الى منظرها  
 بهجة ويعبر عن معنى . ويتواجد بائعو الورد  
 والقرنفل وأغصان الزيتون جنباً الى جنب مع  
 صانعي هذه الباقات فكل منهما متمم للآخر .

ولم يفتني في جولتي أن أسجل فوتوغرافيا  
 عدة صور تضاف الى أخرى التقطتها عند زيارتي  
 لمنطقة كرداسة لترافق كلمات مقالتي وليحكيان  
 معا قصة باقات هذا العيد ، كما لم يفتني أن  
 اقتني كل ما وقعت عليه عيني من مختلف  
 أشكال الباقات التي كنت أودعها عربتى بعناية  
 أولا بأول ليلعب عددها ثلاثة عشر ، وهذا الى



عمل يدوي للسعف في شكريات



باقة جيوب واخرى جيوب مقلوبة ولوز



حاجب جناح حرقى غير المسافات بجدل من السعف .

وتتفق الباقات جميعها فى وقوع كل الاشكال المجدولة من الوريقات على طول جانبي المحور الوسطى ( الجريدة ) ، أما اطراف السعف العلوية المتبقية فتبقى بوريقاتها ممتدة الى اعلى كما هى . وتختلف الباقات فى نمطها الا انه تنحصر فى خمسة اصول معروفة وهى :

١ - لوز : ( بكسر اللام وفتح الواو ) ، وتجبل الوريقات هنا من الخوص الرفيع فى شكل ( فيونكات ) صغيرة فى صفين بطول عود السعف وقد يضاف اليها صف ثالث وسطى .

٢ - جيوب : وتشبه الجيوب فى شكلها ، وتتبادل فى وضعها وتصغر فى حجمها من اسفل عود السعف الى اعلاه ، وقد تكون قاذمة الوضع أو منحنية الى اسفل وتسمى ( جيوب مقلوبة أو أبراج ) .

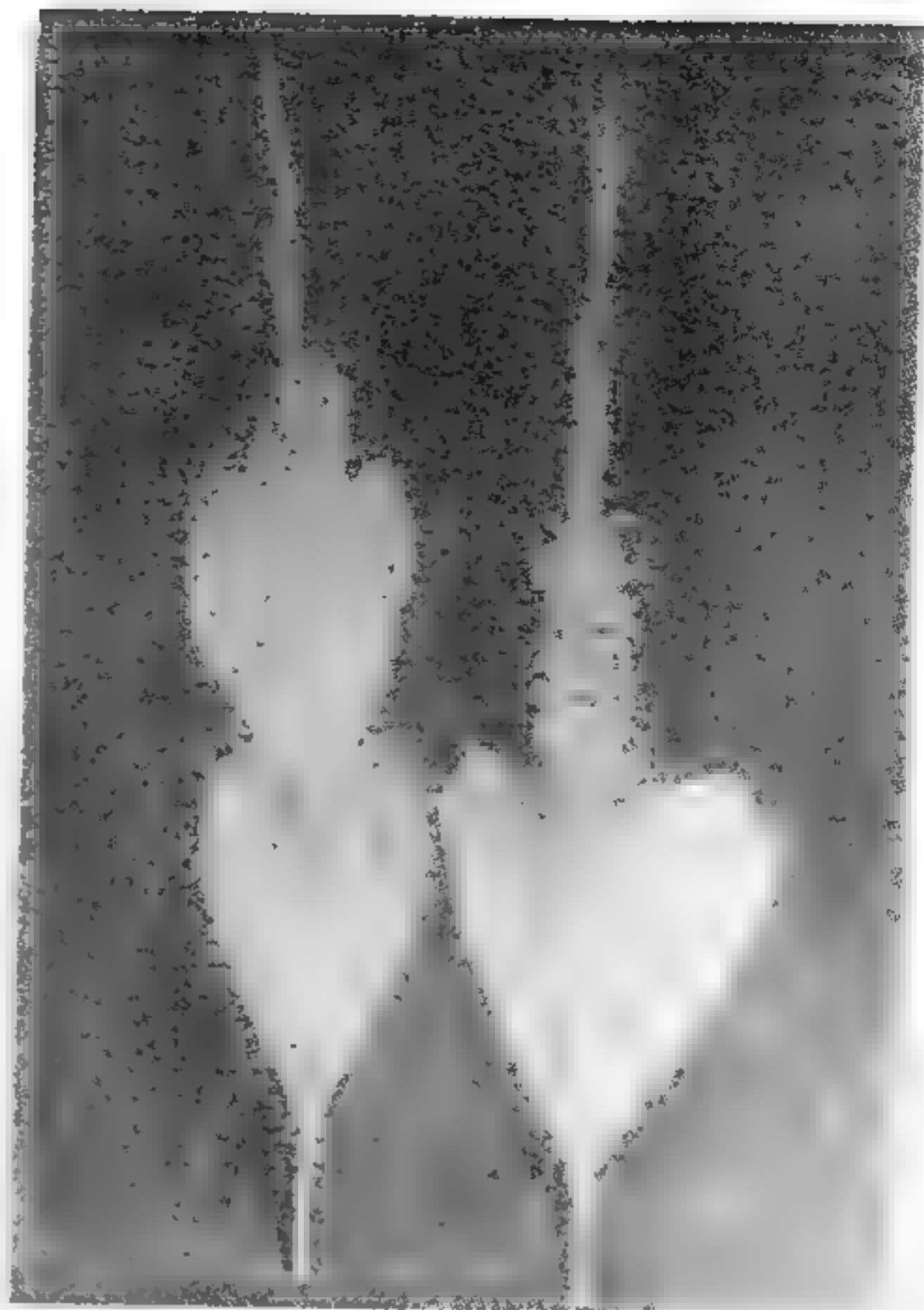
٣ - حصيرة : وتجبل الوريقات هنا من الخوص العريض فى شكل الحصير أو البرش .

٤ - قلب : ويشبه التضفير شكل القلب تماما ، وقد يحمل عود السعف قلبا واحدا أو قلين واحدا منهما فوق الآخر .

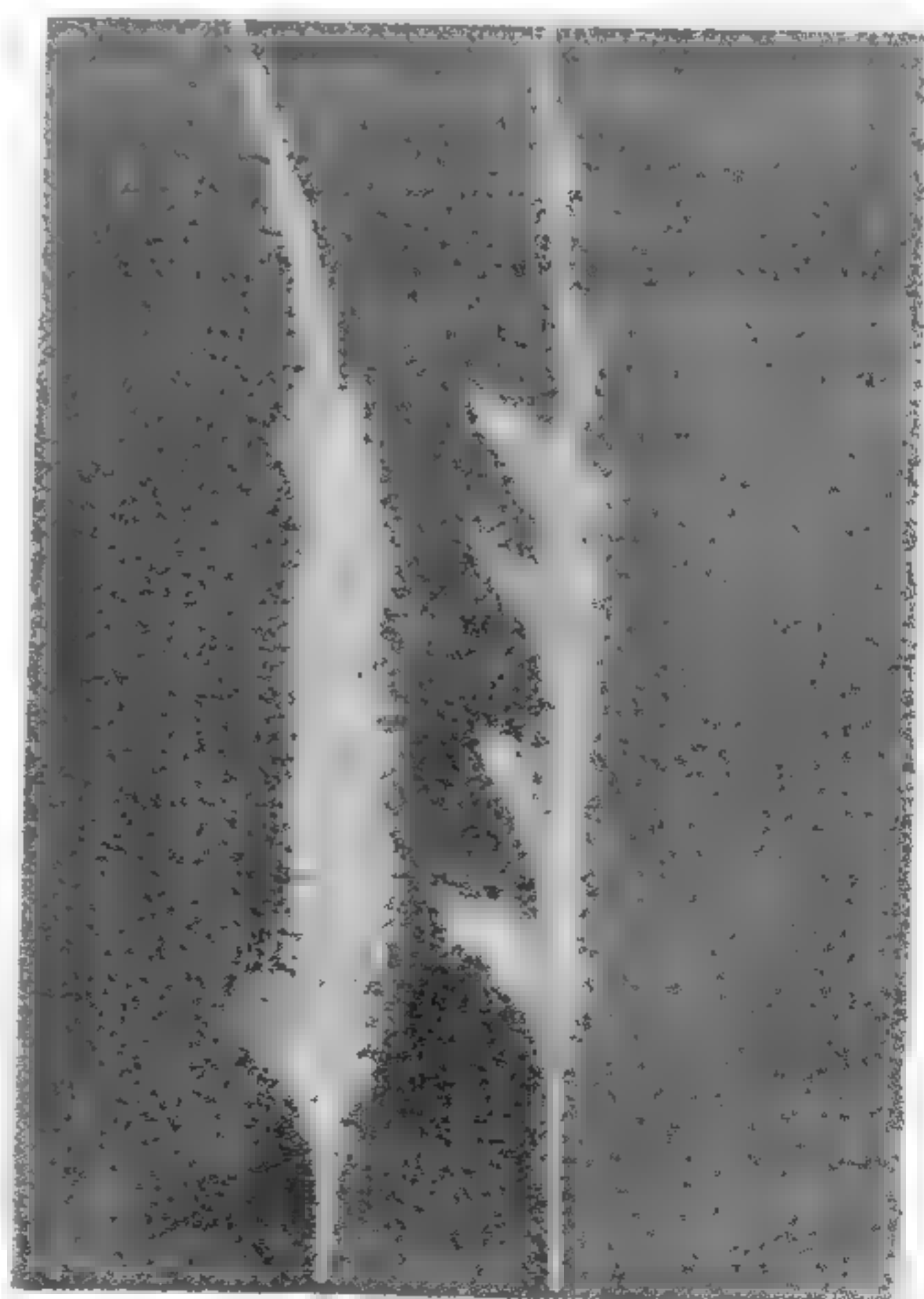
٥ - جناح ملاك : وتضفر الوريقات على جانبي المحور الوسطى بشكل جناح ملاك ، وقد يحمل عود السعف زوجا واحدا من الأجنحة أو زوجين واحدا يعلو الآخر .

الا أن الفنان قد يخرج عن الاصول ليشكل بديته أنماطا أخرى تجمع فى وحدتها بين الاصول المعروفة . فقد تتكون الباقة من صف من اللوز يقابله على الجانب الآخر صف من الجيوب ، أو تجمع بين الحصيرة واللوز ، أو قلبا ولوز ، أو حصيرة ولوز وجيوب ، أو حصيرة وقلبا ، أو حصيرة وجناح ملاك ، أو حصيرة وقلب ولوز وجيوب وهكذا . . يتلاعب بالاصول ليكون منها باقات متعددة لأشكال .

وغير الباقات ، اقتنيت أشكالا أخرى تجدل جميعها من وريقات السعف ، منها ( حصيرة



باقة جناح ملاك ولوز وأخرى بشكل قلين



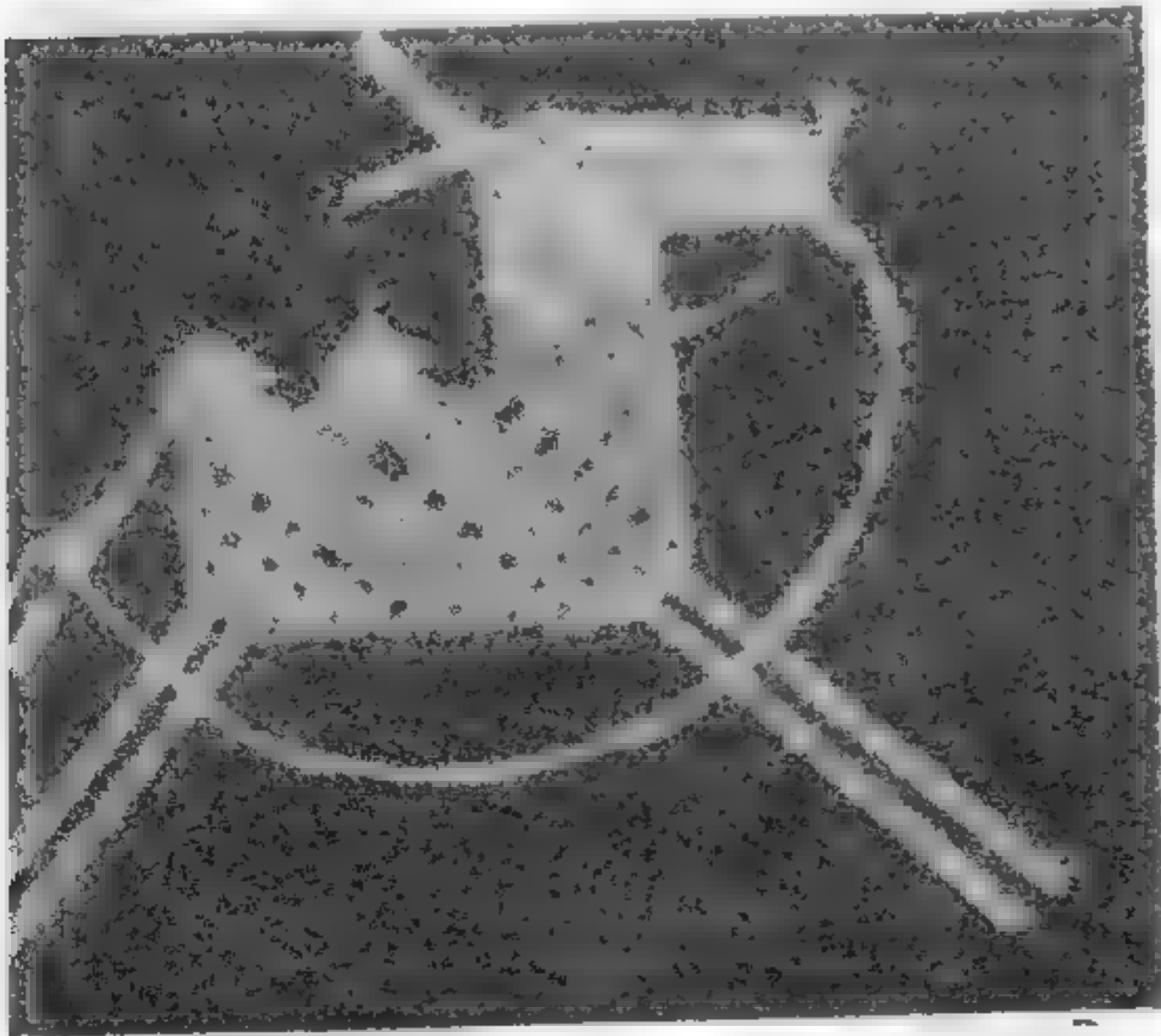
باقة جيوب ولوز وأخرى جيب واحد ولوز



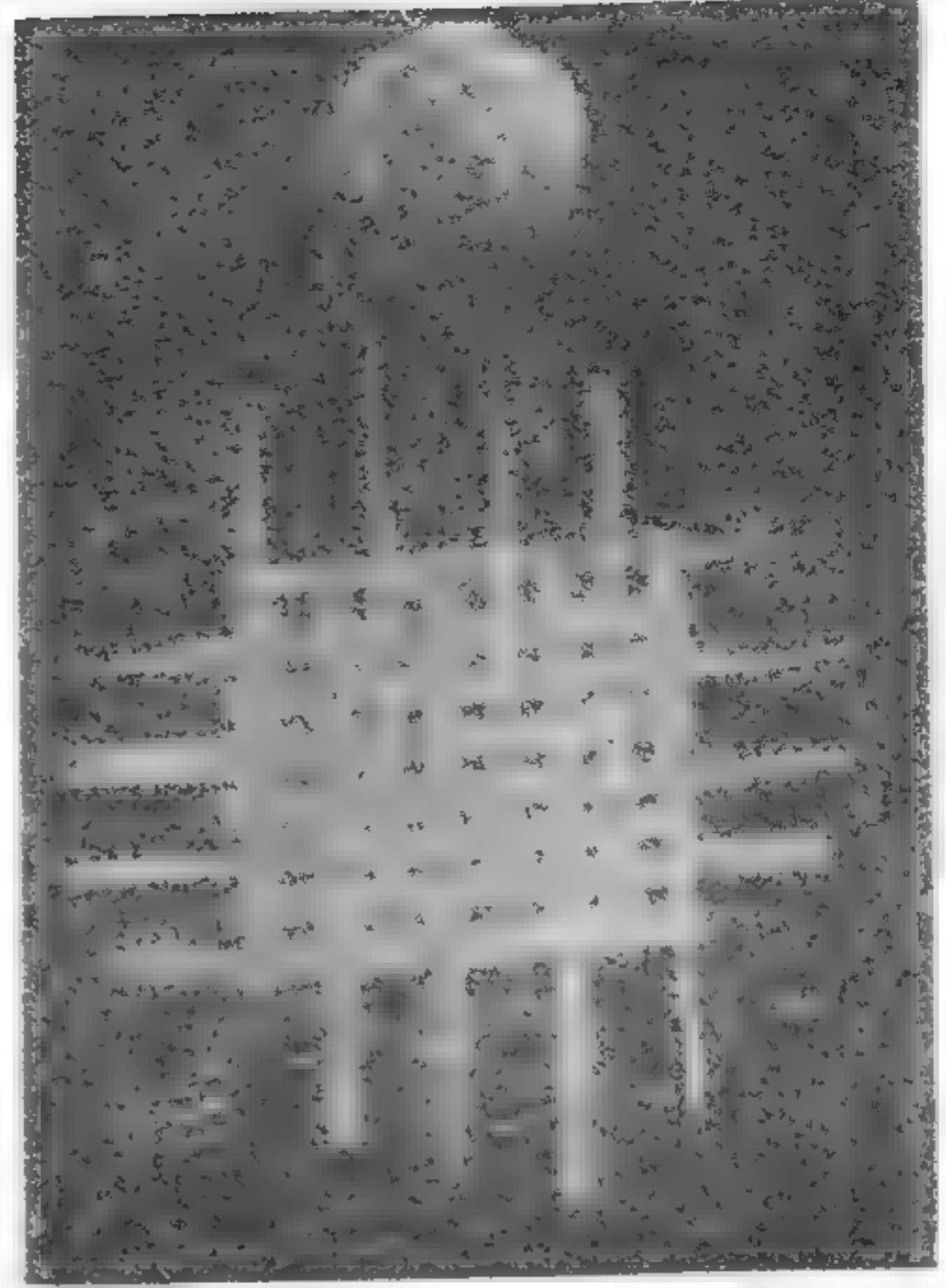
فتشير الى تلامذة السيد المسيح ورسيله  
( الحواريون ) .

وعدت الى الكنيسة المرقسية صباح الاحد  
لاحضر قداس هذا العيد وقد حملت في يدي  
باقة عشرت عليها تختلف في شكلها عما جمعتها في  
اليوم السابق ، ووجدت نفسي وسط حشد  
من البشر وجموع يحملون في ايديهم باقات  
تعددت اشكالها وتباينت نمطها ، وشاهدت  
طفلا يضعون على رؤوسهم تيجانا ولبسون في  
اصابع ايديهم خواتم ويحملون اشكالا هرمية  
صغيرة تسمى ( عش النمل ) جذبت كلها من  
وريقات السعف ، كما رأيت الكثيرين يحملون  
صلباناً صغيرة أنيقة جذلت من السعف واستقر  
رأى على اقتناء مختلف اشكالها لاضيفها الى  
مجموعتي ، فالسعف يلزم هذا العيد ويتشكل  
منه فن قائم بذاته .

وكان أحد هذه الصلبان بسيطا في شكله الا  
انه يشبه الى حد كبير علامة ( عنخ ) رمز الحياة  
عند اجدادنا انفرعنة ، وكان الثاني ذو بروزات  
مزدوجة عند أطراف أضلاعه ، أما الثالث فكان  
ذو اذرع متعددة يبلغ عددها اثنا عشر ذراعا  
ويسمى ( صليب قربانة ) ، وكان الرابع اكبر  
حجما جذلت الوريقات حول ضلعيه المتصالبين  
في هيئة لوز ويسمى ( صليب مقسرون ) ، أما  
الاخير فكان رائعا في فن تجهيزه ومنه الصغير  
ومنه ما هو اكبر حجما ويختلف عن الآخرين في  
خامته فهو ليس من السعف بل جهزه المزارع  
في ضواحي القاهرة من عودين متصائبين من



الجش ابن اتان



حصيرة القربانة واغلاها خبز القربانة

لقربانه ) . وهي مربعة الشكل يبلغ طول كل  
ساع من أضلاعها ٢٠ سنتيمتراً . ويكوب من  
طبقتين مجدولتين ويمكن فتح احد جوانبها  
ليوضع بداخلها خبز القربانة ليحتفظ بهما كبركة  
من عام الى عام . ولخبز القربانة المستدير عدة  
احجام تختلف مع شتى المناسبات ، فقد يكون  
عاديا توزع كسرات منه على اناس خلال القداس  
و مقدسا للمناولة ويقدم في الهيكل عند  
الاعتراف او قد يكون للتبرك ويوزع في الكنائس  
في ايام معينة صباح الاربعاء والجمعة والاحد  
يوم عيد احد السعف ليوضع في حصيرة اقربانه .  
ويشبه في شكله العيش الشمسي ويبلغ قطره  
حوالي ١٥ سم ويخبز في اكنائس ويقوم بتجهيزه  
من يتصف بالنقاء والطهارة ويسمونه ( قرابني )  
وتتلى خلال تجهيزه الصلوات طول الليل .  
ويختتم هذا الخبز بخاتم خشبي يسمى ( بختاش )  
فيظهر في نقشه مشابها للنقش الزخرفي لكعبك  
العيد ، الا ان النقش هنا له تعبير ويرمز الى  
معنى ، فالنقش الخمسة تشير الى الطعنات  
الخمس التي تلقاها السيد المسيح عليه السلام  
اما الدوائر الاثنتا عشرة التي تحيط بهذه النقوش



ساق نبات القاب وكسي مركزه واضللا  
بشكل معينة من سوق نبات القمح .

وعند خروجي من الكنيسة تقدم نحسوي  
طالب صغير لا تزيد سنه عن السبع سنوات  
وقدم لي هدية لم تكن ضمن مجموعتي شكرته  
عليها كل الشكر ، فقد جدلت انامله الرقيقة  
نموذجا رائعا يعتبر لدقته لوحة صغيرة فنية  
معبرة للجحش ابن اتان بصرجه ولجامه .

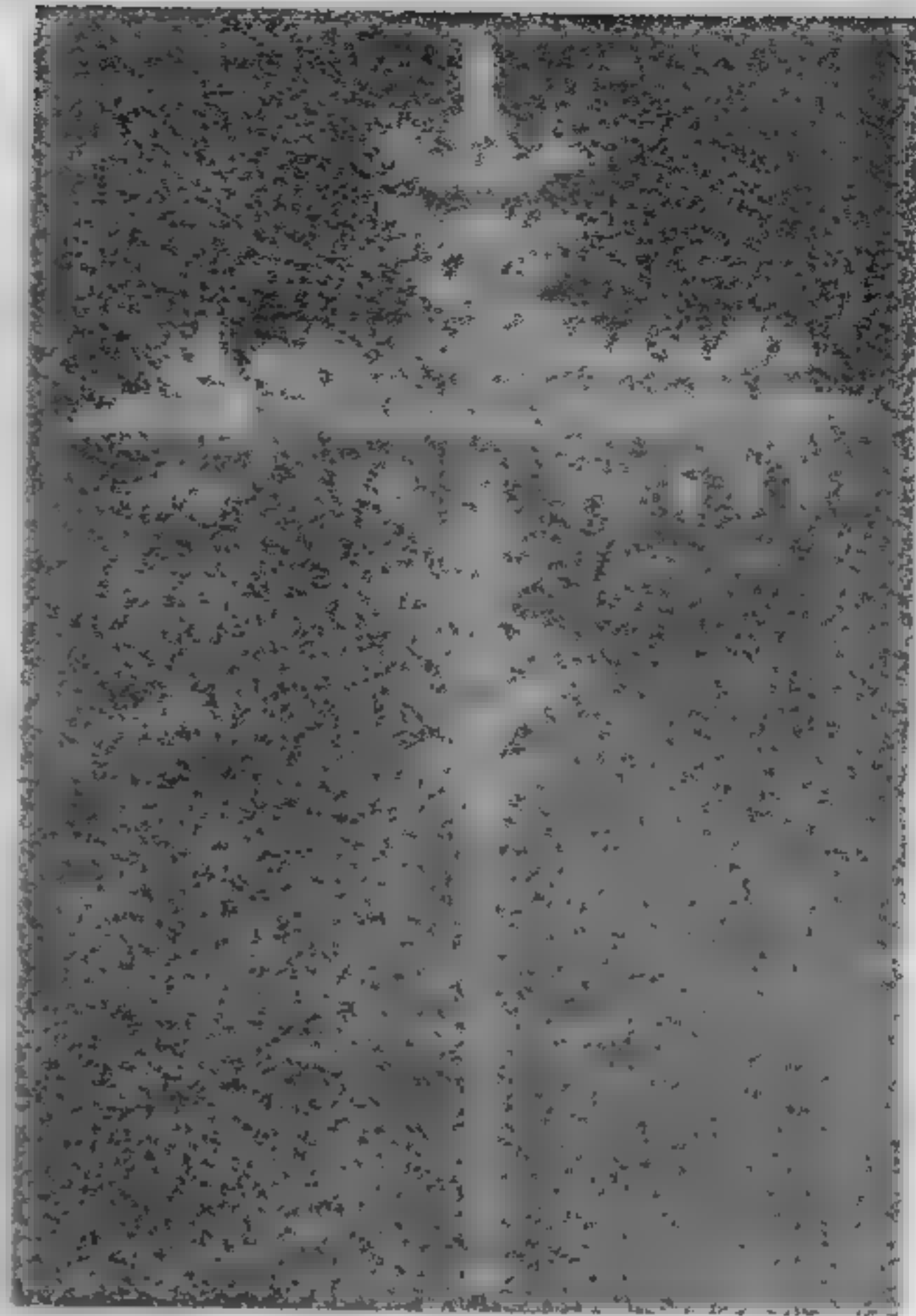
ورأيت القمح الى جانب السعف يشارك في  
احياء هذا العيد ، فشاهدت مواطنا اتى من  
بلدة البراجيل وجلس امام الكنيسة بقفته التي  
اسلات بسوق القمح وسعف وهو محترق  
سبس بعد وبعد السعف لارلى القمح  
جمل به في عيد الحداد . واحد شكل  
( عروس القمح ) قد سلت سمس السمس  
مصطفة الى اسفل مشابيه في شكلها علامة  
( حوتب ) عند المصريين القدماء ومعناها الخير  
والرحمة والعطاء والبركة والسلام .

وخيرا ، هذه قصة باقات عيد احد السعف  
التي اشرت اليها في مقالى السابق ( نخيل البلح -  
ومكانته في الثقافة الشعبية ) وقات عنها أنها  
تستحق ان يفرد لها مقال . وستبقى هذه  
المجموعة طرفي الى جانب مجموعة قال السبوع  
وفوانيس شهر رمضان لتعرض كلها باذن الله الى  
جانب المجموعات الأخرى العديدة للآثار الفنية  
الشعبية التشكيلية بالمعرض المزمع اقامته في  
شهر مارس القادم عام ١٩٧١ عن الفن الشعبى  
بالقاهرة .

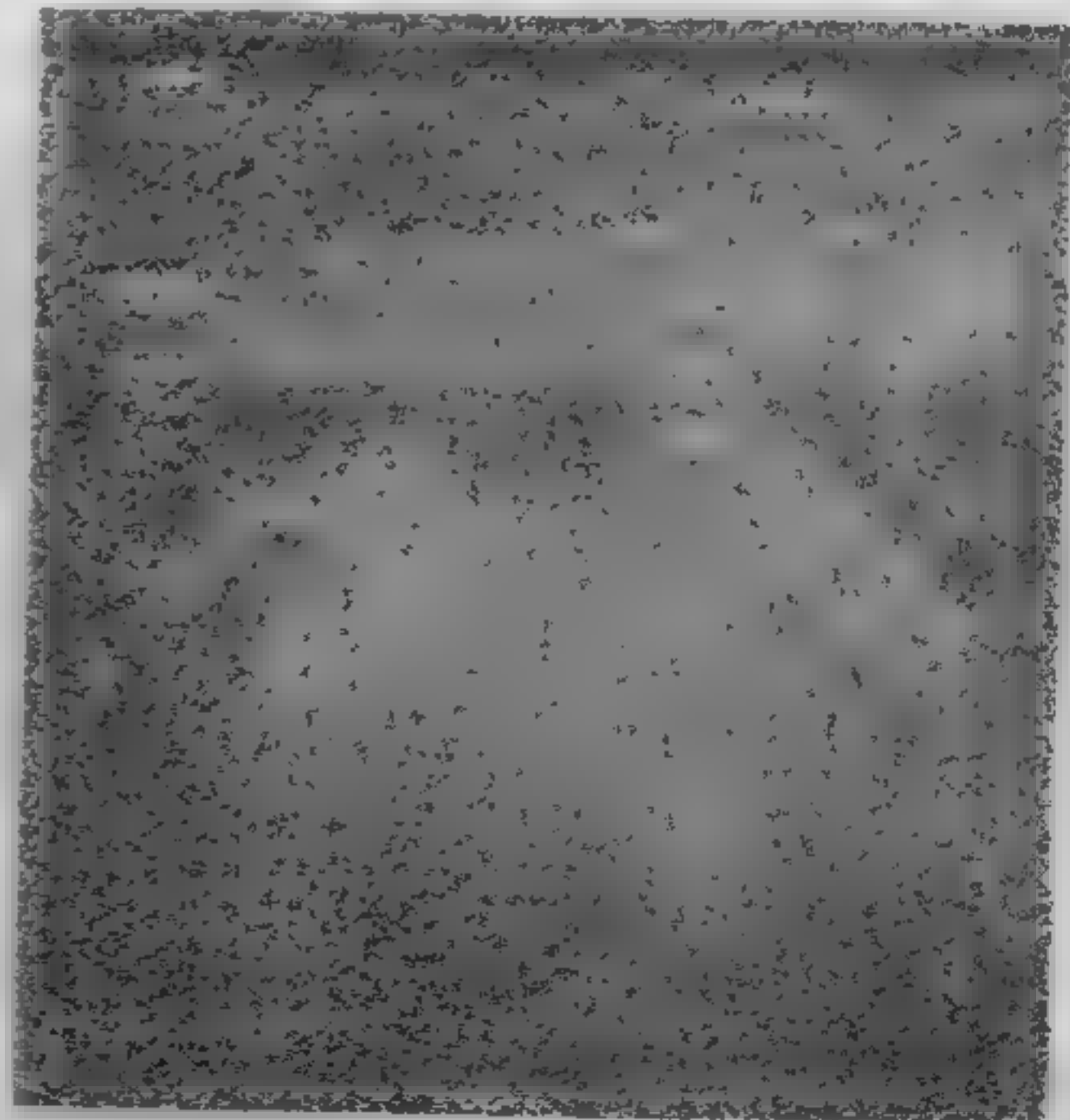
وبهذين المقالين ، ارجو ان اكون قد وفيت  
نخيل البلح حقه ، باشجاره التي عرفت في مصر  
من عصر ما قبل التاريخ والتي قدسها المصريون  
القدماء وذات الارتباط الوثيق بالكثير من العادات  
والتقاليد . وهي أشجار يستمد من كل جزء  
من اجزائها منفعة وتبنى عليها مصلحة ، ذكرتها  
الكتب السماوية والأحاديث النبوية الشريفة  
واشاد بذكرها الشعراء وأطنب في وصفها الكتاب  
في مختلف العصور . ولا اجد ما اختتم به هذا  
المقال خيرا من هذا البيت من الشعر :

كن كالنخيل عن الاحقاد مرتفعا  
يرمى بصخر فيلقى اطيب الثمر

دكتور عثمان خيرت



صليب مقرون



عروس القمح





# مالينوفسكى وأثره في دراسة حياة الشعوب

دكتور بيله ابراهيم

كتب « جيمس فريزر » في مقدمة كتاب «مالينوفسكى» تحت عنوان « or the Western Pacific » : « ان أهم ما يميز منهج مالينوفسكى في أبحاثه الأنثوجرافية ، هو أنه يضع دائما نصب عينيه الطبيعة الانسانية بوصفها لا تعقدا ، فهو لا يرى الانسان يعيش في بيئة مسطحة ، وإنما يراه يعيش داخل دورة تعقيد به ، ان صح هذا التعبير ، وذلك لأنه لم يكن يغيب عن فكره أبدا أن الانسان كائن عاطفي الى جانب كونه كائنا عقليا ، وطالما أجهد نفسه في استكشاف الاساس العاطفي للأفعال الانسانية الى جانب استكشافه للجانب العقلائي . ومن ثم فقد قدم لنا « مالينوفسكى » في أبحاثه وصفا أنثوجرافيا لحياة الشعوب كانت الأبحاث الأنثوجرافية والاجتماعية في ذلك الوقت في أشد الحاجة لتلمس خطاه . فقد كانت الأبحاث الميدانية من قبل تقدم لنا رواة مجهولين تستمد منهم الانساب والتشريعات والروايات المختلفة ، أما أبحاث «مالينوفسكى» ، فقد أتاحت لنا الفرصة لأن نعيش معه في قرى المواطنين وحقولهم التي تتغير في المواسم المختلفة ، وبمواقعهم المزدانة ، وأن نشاهد قواربهم المطروحة على الشاطئ ، أو تلك التي تسير عبر النهر . أما الرواة فقد قدمهم لنا بوصفهم ممثلين يقومون بدور حي بين المشاهد المختلفة ، وبوصفهم أفرادا يتحدثون ويتنازعون ويتصالحون ، ويخرجون عن القسائون أو يرضخون له





ويدفعون دية العقوبة الى غير ذلك . وباختصار فنحن ، في أبحاثه ، نكون دائما على وعى بمظاهر البيئة التي نتعقب معه فيها تعقيدات العلاقات المتعددة .

هذا التقييم الاجمالي لمنهج «هانيوفسكي» في أبحاثه ، يوضحه «هانيوفسكي» نفسه في تقديمه لأحد أبحاثه الميدانية بقوله : « سوف نسير في اتجاهين يقرناننا من حياة الشعب الذي نقوم بدراسته : الاتجاه الأول ، أن نقدم في ايجاز بالغ اسس التنظيم الاجتماعي وقواعد القانون القبلي وعادات القبيلة ، أي أننا سوف نستعرض حياة الأهالي من خلال عرضنا لأفكارهم وسحرهم وفنهم وعلمهم » . وأما الاتجاه الثاني فهو أن نظل على اتصال بالأحباء ، لكي نحفظ أمام أعيننا بصورة واضحة لمكان المشهد وزمانه وبالمشهد نفسه » . ولا يفعل هذا « هانيوفسكي » بقصد اكساب الرواية لونا محليا ، فيخلق بذلك عليها قدرا من الحيوية ، وإنما ينبع منهجه هذا من أسلوبه العلمي والانساني في تفهمه لعلم الانثروبولوجيا الاجتماعية ؛ فلقد كان على وعى تام بواجبه بوصفه عالما أنثروبولوجيا ، أن يدون تدويننا كاملا قدر الامكان كل ما يعين عمليا على توضيح المقومات الاجتماعية لشعب من الشعوب ، كما كان يهدف الى الكشف عن الدوافع الانسانية التي تختفي وراء هذه المقومات . فالهدف الأول والآخر من دراساته الانثوجرافية ، هو كما يقول : « الامساك بوجهة نظر المواطن في الحياة وعلاقته بها ، والتحقق من رؤيته لعالمه . ذلك أنه اذا كان الانسان هو موضوع دراستنا ، فيتحتّم علينا اذن أن ندرس ما يشغل اهتماماته ، وأن ننظر اليه بعين نافذة داخل حياته ، فربما مكنتنا التحقق من الطبيعة الانسانية في تلك الصورة البعيدة الغريبة من أن نلقى مزيدا من الضوء على طبيعتنا » .



على أن السبب في شهرة «مالينوفسكى» في مجال الدراسات الاجتماعية لا ترجع إلى أنه كان يقف وحده بنظرياته في النظم الاجتماعية وأبحاثه الميدانية في مجال هذه الدراسات ؛ فلقد عاصر «مالينوفسكى» جيلا من الرواد في هذه الدراسة كان يقف بعضهم معه على قدم المساواة في الشهرة وعمق الأبحاث ، نخص بالذكر منهم «جيمس فريزر» و «رادكليف براون» . ولكن الأبحاث الانثروبولوجية بصفة عامة كانت تسير قبله في اتجاه مخالف لاتجاهه ، أو لنقل أقل عمقا في تحقيق منهجها . هذا فضلا عن أن «مالينوفسكى» يعد واضع نظريات من الطراز الأول في علم الانثروبولوجيا الاجتماعية ، وباحثا ميدانيا سار وفق منهجه جيل أو أجيال من الباحثين في مجال الدراسات الشعبية بكافة أنواعها . ومن ثم يحق لنا أن نعقد مقارنة موجزة بين «مالينوفسكى» و «جيمس فريزر» من ناحية ، وبين «رادكليف براون» من ناحية أخرى ، لعلنا ندرك بذلك الدور البارز الذي قام به «مالينوفسكى» في دراسة الإنسان في بيئته الاجتماعية .

وينفق «مالينوفسكى» مع «فريزر» في أن كليهما كان يقوم بأبحاثه وهو يعنى مدى ما عليه الطبيعة الانسانية من تعقيد . وكلاهما كان يكتب بخيال ساحر ومهارة فائقة ، وكلاهما كان مهتما بالمظاهر السلوكية في حياة الشعوب . كما أن عملية تحليل المعتقدات والطقوس من وجهة نظرهما ، ليست سوى رحلة استكشافية لسبر غور الروح الانسانية . وكلاهما كان يبحث عن القرائن في عرض الحقائق ، وكلاهما ينتقل من الحقائق إلى النظريات ومن النظريات إلى الحقائق . ولكن «مالينوفسكى» يتميز عن «فريزر» في اهتمامه بوضع النظريات ، كما أنه يتميز عنه بعرضه البالغ على الإشارة إلى أهمية استخدام المنهج الوظيفي ، وتوضيحه للأسس التي يقوم عليها هذا المنهج . ولهذا فقد كان أكثر وضوحا من «فريزر» في أن الغرض من دراسة النظم السلوكية الراسخة عند شعب من الشعوب وتداخل هذه النظم بعضها مع بعض والتعرض لها بالتحليل ، هو خدمة المنهج الوظيفي الذي يسعى بدوره إلى إبراز وظيفة هذه النظم منفردة ومتداخلة في حياة الشعوب وانعكاسها في مظهرهم الحضارى .

وعلى الرغم من التقارب الشديد بين طريقة تفهم كل من «رادكليف براون» ، و «مالينوفسكى» لأبحاثهما ، فما تزال تكشف هذه الأبحاث عن اختلاف جوهري فيما بينهما . فعندما نشر «رادكليف» بحثه عن الاندمايين الايسلنديين كتب يقول : «لقد حاولت أن أدرس هذا الشعب من خلال وجهة النظر التاريخية ، أى عن طريق دراسة خصائصهم الفيزيائية ولفتهم وحضارتهم ، إذ كان هدفي من ذلك هو أن أضع هذا الشعب في إطار تاريخي افتراضى . ولكننى تأكدت في أثناء بحثي ، أن إعادة تكوين الصورة التاريخية عن طريق التأمل ، لا يقدم نتائج جوهريّة في دراسة الحياة الانسانية وحضارتها . وهنا تراءت لى الحاجة الملحة في البحث العميق لكل حضارة على حدة بوصفها نظاما آليا يتكيف معه الشعب ، وفي الربط بين الحضارات بعضها ببعض . والوسيلة الأولى لتحقيق هذه الدراسة هي استخدام المنهج الوظيفي» . والوظيفة من وجهة نظره هي دراسة التأثيرات المختلفة لنظام سلوكى شعبى راسخ ، عادة كان أم معتقدا من المعتقدات على مجتمع من المجتمعات من ناحية تماسكه وصلابته . . وهنا يلتقى «رادكليف» و «مالينوفسكى» في معارضتهما للمنهج التاريخي ، وفي تأكيد ضرورة دراسة النظم السلوكية الاجتماعية انحية ، وفي نظرتهما إلى الحضارات بوصفها كلا ، وأخيرا في أن كلا منهما طور المنهج الوظيفي بمعنى تأثير العادات أو الانظمة السلوكية بصفة عامة في المجتمعات . ولكن الباحثين يختلفان بعد





ذلك فى نتائج أبحاثهما ، ويتمثل هذا الاختلاف أكبر ما يكون فى أبحاثهما الأثنوجرافية . فإذا كانت الجماعة الشعبية لا تغيب عن بصرنا لحظة فى دراسات «مالينوفسكى» ، فإن بروزها فى دراسات «رادكليف براون» ترجع الى اهتمامه بطبيعة التأثيرات التى يرى مغزاها الكبير فى دراسة الشعوب . فهو يقول : «ان استكشاف الوظيفة الكلية لنظام سلوكى ، عادة كان أو معنقدا من المعتقدات ، ينأى عن طريق ملاحظة تأثيراتها التى تنضج كل الموضوع فى الأفراد وفى حياتهم وتفكيرهم وعواطفهم . وليست كل التأثيرات واضحة ، أو على الأقل آتية . ليست بدرجة واحدة من الموضوع . ولا تهمنا التأثيرات المباشرة بقدر ما تهمنا تلك التأثيرات الأكبر بعدا على الاستحاط الجماعى واستمراره » . وهنا يختلف «مالينوفسكى» مع «رادكليف براون» مرة أخرى . ذلك أن «مالينوفسكى» يهتم بالتأثيرات المباشرة عن طريق الدراسة التحليلية لنداخل النمى السلوكية ، إذ أن هذا المدخل ، عن حياة حياة ، الأساس الذى يودى الى المرحلة التجريدية التالية وهى «نمى وظيفة نظام سلوكى محدد أو مجموعة من المظم السلوكية المداخلة فى حياة شعب من الشعوب » .

**مالينوفسكى والبحث الميدانى :** إذا كان يمكن للباحثين أن يتفقوا حول مكانة مالينوفسكى فى مجال دراسة حياة الشعوب ، فإن هذا الاتفاق يتركز أكثر ما يكون حول مقدرته الفائقة فى الملاحظات الميدانية ، وفى أبحاثه حول تطور فن العمل الميدانى ، وتدريبه لجيل بأسره من الباحثين لكى يكونوا مؤهلين علميا للعمل الميدانى . وقد قام «مالينوفسكى» بثلاث رحلات الى «غينيا الجديدة» ، ثم قام بعد ذلك بزيارة استراليا . وكان يرى أنه من الأفضل للباحث أن يقضى فترة بعيدا عن الأهالى بين كل زيارة وأخرى لهم . ووسيلته فى التعرف على الأهالى هى المعايشة الصادقة لهم . وهو يقول فى هذا الصدد : «هناك فرق بين التعرف المشتت على الجماعات الشعبية ،



والاتصال الحقيقي بها . والاتصال الحقيقي الصادق بأية جماعة شعبية يعنى ، من الجانب الاثنوجرافى ، أن تسير حياة الباحث فى قرية من القرى على سبيل المثال ، فى مجرى طبيعى من التوافق بين الأجواء المحيطة به ، وذلك بعد أن تبدو له هذه الحياة فى بادئ الأمر غريبة أو غير مسلية ، أو قد تبدو له مغامرة ممتعة للغاية . فبمجرد أن أقيم بين جماعة من الجماعات ، أضرب بخيمتى بينهم ، منعزلاً بذلك عن الزائرين الأجانب ، ثم آخذ فى المشاركة بطريقة ما فى حياة القرية ، باحثاً عن الأحداث المبهمة فاستيقظ مبكراً مع الأهالى وانتشر معهم فى حياتهم اليومية وأتطور معها ، فهذا يبدأ تجواله ، وذاك يبدأ عمله ، وهناك من يتشاجر أو يمزح ، وهناك الأحداث اليومية الرتيبة الى جانب الأحداث الدرامية ، وكل هذا من شأنه أن يكشف لى الشئ الكثير عن حياة الأسرة وعن الناس أنفسهم بوصفهم مجتمعاً متكاملًا ، وبذلك أكون قريباً من التفسير المباشر للدوافع السلوكية وتأكيدها مغزاها النفسى .

وإذا كان «مالينوفسكى» يستعين بهذه المعاشية الغريبة فى تسجيل مظاهر التكوين الاجتماعى وتفصيل تداخل الحياة السلوكية والعاطفية ، فانه كان يستعين الى جانب هذا بوسيلة علمية أخرى سماها : « منهج التوثيق الاحصائى لشاهد حسى » . ويتضمن هذا المنهج جمع تقارير عن المعدلات الاحصائية والأحوال الواقعية وعن الأنساب وتعداد أهل القرية ، وجمع خرائط وقوائم توضح ملكية الأرضى والحداثق وامتيازات الصيد والقنص ، والعلاقات الوثيقة بين الأنشطة الطقوسية والفنية ، الى غير ذلك من مظاهر الحياة المختلفة . وهو يعد هذه القوائم والتقارير أداة لا غنى عنها للعمل الميدانى ، وجزءاً من البحث الاثنوجرافى ، فضلاً عن أنها تعين الفارىء على الحكم على نتيجة الملاحظة المباشرة وغير المباشرة . ومع ذلك ، فهذا العمل الأول ، من وجهة نظره ، ليس سوى مخطط تمهيدى لبنية المجتمع ، وتشريح لحضارته . وهو لا يحقق الغرض المطلوب من الدراسة الا اذا اتصل الباحث اتصالاً حقيقياً مباشراً بمادة بنية المجتمع ، تلك التى تكون الالتحام بين الأسرة والعشيرة ومجتمع القرية . ولا ينبغى على الباحث أن يقتصر على تدوين مظاهر التكوين الحضارى وتفصيل التداخل السلوكى والعاطفى ، وانما عليه أن يدون كذلك تعليق الأهالى أنفسهم على أفعالهم ومعتقداتهم وعاداتهم وأفكارهم ، وتفسيرهم لها ، كما عليه أن يدون كل ما يتصل بذلك من حكايات شعبية وأساطير وتعاويد سحرية . وعلى الرغم من ضيق مالينوفسكى بحماس الاثنولوجيين فى إقامة المتاحف لعرض المادة الاثنولوجية الصرفة ، فقد دون عن عمد العمليات التكنولوجية فى تشييد المباني وبناء القوارب ، معلناً بذلك ضرورة دراسة الموضوع المادى اذا كانت هناك مناسبة لذلك ، لأن هذه تعد وسيلة لا غنى عنها للاقترب من الدراسة الاقتصادية والأنشطة الاجتماعية وما يمكن أن نسميه بالعلم الأهلى .

#### هيكل «مالينوفسكى» النظرى فى أبحاثه :

إذا كان «مالينوفسكى» قد وصل الى هذا المستوى الشامل العميق من العمل الميدانى ، فلا بد أنه قد حقق هذا من خلال وضعه لهيكل نظرى اجتهد كل الاجتهاد فى تحقيقه عملياً . فما هى الخطوط الرئيسية لتفكيره النظرى ؟ ان أهم ما يميز الاطار النظرى الذى رسمه «مالينوفسكى» لنفسه ، هو القرب من التفسير المباشر للدوافع الفردية وتأكيدها السيكولوجى مع تدعيم كل من تفسير الدوافع والمغزى السيكولوجى بمعرفة عميقة حاذقة للتكوين الحضارى الذى يعيش فيه الفرد . وقد





استطاع «مالينوفسكى» أن يحقق هذا من خلال نظريتين له : أولاها نظريته في أن الانسان البدائي يسلك سلوكا عقلانيا ولا عقلانيا في الوقت نفسه ، شأنه شأن أى انسان متحضر . فهو يمتلك معرفة تجريبية عن الحياة لها قيمتها ، وهو يستخدم هذه المعرفة بطريقة عقلانية في مواجهة احتياجاته . ولكنه في الوقت نفسه يعتقد اعتقادا له نظرة في فعالية الطقوس وفي ضرورة تأدية شعائر سحرية في مواقف معينة . فسلوك الانسان البدائي اذن ، هو مزيج من العقلانية واللاعقلانية ، وعلى الباحث المدقق أن يضع في اعتباره كلا من السلوكيين ان شاء أن يدرس واقع الانسان الشعبي . وهذا لا يتأتى الا من خلال استخدامه للمنهج الوظيفي وهنا وسع مالينوفسكى من هيكله النظرى ، فاضاف الى نظريته الاولى نظريته في الوظيفة . والوظيفة من وجهة نظره تنطوي على معان مختلفة طبقا لاختلاف مستويات التنظيم الاجتماعى ، فهناك وظيفة نظام سلوكى راسخ بعينه أو عادة من العادات في تأثيرهما على النظم والعادات الاخرى . فالعادة ( كما يقول ) ليست مستقلة في حد ذاتها ، وانما ترتبط ارتباطا عضويا بسائر عناصر الحضارة .

فالمنهج الوظيفي بهذا المعنى يتطلب البحث عن العلاقة الوثيقة بين النظم السلوكية المختلفة ، ويكون البحث عن هذه الحالة أبعد ما يكون عن مجرد دراسه اثنوجرافية ، أو مجرد تدوين لنظم السلوك والعادات المتماثلة ، وانما الوظيفة بهذا المعنى هي توضيح وتفسير لما سماه «مالينوفسكى» « بالحقائق الخفية » وهي أسس التنظيم الاجتماعى وعلاقة بعضها ببعض الآخر .

والوظيفة في المستوى الاجتماعى الثانى تعنى تحليل تأثير نظام سلوكى ما على بقاء علاقات بعينها وتحقيقها لنهايات محددة ، وفقا لتعريف أفراد مجتمع من المجتمعات لهذه العلاقات والنهايات .

واما الوظيفة في المستوى الاجتماعى الثالث فهي الدور الذى يلعبه نظام سلوكى ما فى خلق الترابط الاجتماعى ودوام طريقة من طرق الحياة أو الحضارة يكتسبها الشعب فى ظل تطور مكتسب كذلك .

فالوظيفة فى ضوء هذه المعانى الثلاثة تتطلب طريقة غائية للاقتراب من موضوع البحث كما أن معناها المتعدد يشير الى العناصر المتلاحمة فى نطاق التنظيم الجماعى الذى يعنى به الباحث الانثروبولوجى . واذا طبق الباحث المنهج الوظيفى على هذا



النحو ، فانه يكون بذلك قد درس كل نظام سلوكى على حده ونأجره السيكولوجى على الفرد والجماعة ، كما يكون قد درس الترابط الوثيق بين الأنظمة المختلفة واثرها فى البيئة الاجتماعية ، ثم أثر هذا كله فى التكوين الحضارى لشعب من شعوب - حقا ان الحضارة من وجهة نظر «مالينوفسكى» تنفصل نظريا عن النظم السلوكية واسعة شعوب من الشعوب ، ذلك أن سلوك الانسان يسبق استعائته بالوسائل الحضارية . ولكنه مع ذلك حينما يستعين بها يناقلم معها بيولوجيا ونفسيا حتى تصبح جزءا من كيانه كما يصبح هو جزءا من حضارته . فالباحث اذن يبدأ من العناصر الصغيرة فى المجتمع وينمو معها حتى يعيش مع الحياة الكلية . أى مع الحضارة . والحضارة فى النهاية وحدة عضوية تضم ابعاد تنظيم الاجتماعى الثلاثة وهى المادة ، والملائمة الجسدية والعقلية ، والمعتقدات .

وهكذا نرى كيف أن «مالينوفسكى» قد أولى فكرة الوظيفة اهتماما كبيرا بوصفها الطريقة التى يلبي بها نظام سلوكى محدد الاحتياجات البيولوجية والاحتياجات الأخرى المتفرعة عنها . وفى النهاية وضع تصنيفه الشهير الذى نه قيمته بالنسبة لدارس علم الاجتماع وهو التصنيف الذى يشير الى المتطلبات الأساسية والاستجابات الحضارية لها . ويتلخص هذا التصنيف على النحو التالى :

١ - الحاجة الى الآلة يدفع الجماعة الى صنعها واستخدامها والابقاء عليها فترة ثم تغييرها حتى تحل محلها آلة أخرى .

٢ - الحاجة الى تنظيم السلوك الفردى والجماعى وفقا لمواصفات الآلة ووفقا للعادات المتبعة .

٣ - الحاجة الى أن تحاط الجماعة الشعبية فى ظل أى نظام سلوكى بمعرفة عن التراث الجماعى .

٤ - الحاجة فى أن يكون الشخص المهيمن على النظام ممتلكا للقوة ووسائل تنفيذ هذا النظام .

١ - الاقتصاد

٢ - التنظيم الاجتماعى

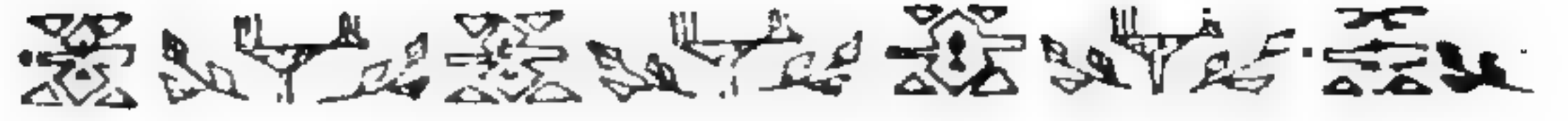
٣ - التعليم

٤ - التنظيم السياسى

ومهما اختلف علماء الأنثروبولوجيا الاجتماعية بعد «مالينوفسكى» فى بعض وجهات نظره ، فمما لا شك فيه أنه قد ترك أثرا كبيرا فى دراسة الانسان والشعوب ، ومما لا شك فيه كذلك أنه قد عمق مفهوم الدراسة الميدانية ، فأصبح بذلك رائدا لا فى الدراسة الاجتماعية فحسب ، وانما فى الدراسات الفولكلورية كذلك . ولم يكن «مالينوفسكى» يصر ، على كل حال ، على اتباع منهجه ، فمهما يكن المنهج الذى يتبعه الباحث فى دراسته ، فانه ينبغى أن يضيف شيئا الى مناهج البحث الذى سبقته ، وينبغى أن يكون دافعا للأبحاث الأخرى بعيدا عن حدودها السابقة عمقا أو اتساعا أو كليهما معا . وأخيرا ينبغى أن يحاول تقديم نتائجه بطريقة محددة على ألا تكون جافة جامدة .

« دكتورة : نبيلة ابراهيم »





## عادات الزواج..

### فنوزى العنتيل

أما المرحلة الأخيرة من مراحل الزواج فهي الزواج من خلال الحب المتبادل .

ويقول « وستر هارك » حين يتبع اصول الافكار الأخلاقية وتطوراتها ، بأن المرأة في السلالات المتخلفة على العموم تعيش في حالة تعويل على غيرها . وهذه الكلمة في رأى الأستاذ العقاد هي خلاصة الفصل الذى سماه « خضوع الزوجات » .

ويقرر « ول ديوارنت » بأن الانتقال الى الأسرة الأبوية - الأسرة التى يحكمها الوالد - كانت ضربة قاضية على منزلة المرأة ، فقد باتت هى وأبنائها ، فى أوجه الحياة الهامة جميعا ، ملكا لأبيها أو لأخيها الأكبر ثم ملكا لزوجها .

ان خضوع المرأة بصفة عامة وقد كان موجودا فى مرحلة الصيد ، ثم ظل موجودا بصورة أخف - خلال الحقبة التى ساد فيها حق الأمومة فى الأسرة ازداد الآن صراحة وغلظا ، ففى نروسيا القديمة كان الوالد عند زواج ابنته

يقول « وستر هارك » صاحب كتاب « تاريخ الزواج الإنسانى » : ان الإنسان قد عاش دائما فيما يمكن أن يوصف بصورة واسعة بأنه حالة زواج .

ولقد تطور الزواج - كما يقرر الدارسون - خلال ثلاث مراحل عامة ، أسهمت كل مرحلة بنصيبها فيما نجده من تقاليد الزواج الحديثة .

**والزواج بالقوة أو بواسطة السبى هو أول هذه المراحل الهامة .** وقد تلاه الزواج عن طريق العقد أو الشراء ، وكان ذلك نتيجة طبيعية لازدياد القوة القبلية وتضامنها والذى أدى الى بذل الجهود المتزايدة للانتقام للنساء اللاتى يسرقن من الجماعة فكانت تشن الغارات ضد القبيلة التى تحتفظ بالمرأة الأسيرة .

ورغبة فى تجنب الحرب المدمرة كانت تقدم التعويضات ، ومن هنا نشأت فكرة اعداد التعويض سلفا ، أو بتعبير آخر : شراء العروس .





## موروثات الشعائر القديمة

ولا تزال هذه الوسيلة مستخدمة على هذا الوجه عند كثير من الشعوب البدائية . فأكثر أساليب الزواج شيوعا بين طوائف .. الفجر .. هي طريقة الخطف ثم طريقة الشراء وهي أكثر شيوعا من الأولى .

ويرى بعض العلماء أن الزواج بالسبي كان السبب في ظهور عادة الزواج من خارج العشيرة وماترتب عليه من تحريم الزواج بالمحارم .

ولقد تركت طريقة السبي هذه آثارا كثيرة في حفلات الزواج عند مختلف الشعوب . من ذلك هذه الحرب التمثيلية التي تجرى بين أسرتي الزوجين عند بعض الشعوب ، والتي تستخدم فيها العصي وماشاكلها ، ومن ذلك اتخاذ العروس في حفل زفافها مظهرا من مظاهر القتال كأن تقف رافعة فوق رأسها سيفاً أو جريدة خضراء تمثل السيف .

وعند اليونان قديما - كما هو الحال في بعض الممارسات الحديثة نجد أن العروس

يضربها ضربا رقيقا بسوط ثم يعطى السوط لزوجها ، والزوجات في « فيجي » يشترين أرجال كما يشاءون .

ولقد كان الزواج في بدايته صورة من صور القوانين التي تضبط الملكية . وجزءا من التنظيم الاجتماعي الذي يدير أمر العبيد .

ان بعض أوجه التطبيق في طريقة الزواج بالسبي كانت تشترط موافقة الأسرتين ، فالسبي - كما يقرر أحد الدارسين - يعتبر مجرد تهديد لزواج انعقاد . وفي بعضها كانت تعتبر المرأة المسبية أمة لسابيتها أو بمنزلة الأمة ، « فالسبي حينئذ مجرد وسيلة للاسترقاق أو ما هو في حكم الاسترقاق » وعلى هذا الأسلوب كانت تسير بعض قبائل العرب في الجاهلية .

وفي بعض المجتمعات لم تكن تستخدم طريقة السبي إلا في الحالات الاضطرارية .. وفي بعضها كانت تستخدم بصورة مطلقة . وهي موجودة بين البدو على أطراف وادي النيل .



من النحاس الأصفر أمام شهود قائلًا : هذه زوجتي ، ثم يتم الزواج عند بلوغها سنا مناسبة . وفي أمريكا لجنوبية بين عشائر « الباهاجان » يصبح الزواج مسألة بيع ومساومة . ونجد مثل ذلك عند الهنود الحمر ، ويتم الزواج بين سكان استراليا الأصليين عن طريق التبادل ، إذ ينبغي للزوج أن يدبر أمر تزويج أخته من أحد أفراد عائلته زوجته ، والا فعليه أن يهرب بها أو أن يختطفها .

**وهذا النظام تطور طبيعي لنظام الأسرة** الأبوية التي أشرنا إليه ، لأن الوالد يملك ابنته ، وفي وسعه أن يتصرف فيها بما يراه مناسبًا لا يحدد حقه في هذا إلا حدود ضئيلة . وهذه السلطة التي كانت معروفة عند الرومان بالولاية الأبوية *Patria Potestas* ، وانتهى يقابلها ولاية الزوج *Manus* وتخول للزوج حقوق التصرف جميعًا في الزوجة وما تملك ، وما يزال العامة عندنا يكونون عن الزواج بالفاظ الاقتناء .

والرجل الصيني كان عندما ينظر إلى وجه عروسه لأول مرة بعد أن يزيج عن وجهها الخمار يقوم بمحضرم الأصدقاء الذين صحبوها إلى حجرة الزفاف بضربها ثلاث مرات على رأسها بعروخته تعبيرا عن سلطته المطلقة . وهذا التقليد يجعل الزواج غير قابل للانقسام .

والمساومات التي تتم حول « المهر » قد تكون أثرا من آثار نظام الشراء القديمة . وفي العصور الوسطى في أوروبا لم يكن الزواج الاحداثا من حوادث الأعمال المالية .

على أنه ينبغي أن نستدرك - كما يقول أحد الدارسين - بأن هذا النوع لم يكن يحصل في طياته - عند كثير من الشعوب التي تتبع هذه الطريقة - ذلك المعنى المتبادر إلى الذهن من كلمة شراء . كما أن المرأة لا تعتبر ذلك أمرا مهينا لها ، بل على العكس فإن من المهانة بالنسبة إليها أن تتزوج دون أن يدفع الرجل لها شيئا من المال . وبالرغم من ذلك فإن هذا العمل كما ذكرنا قد اتخذ صفة الشراء الحقيقية عند بعض الشعوب ، وبخاصة تلك التي تأثر نظامها الاجتماعي بانتشار تجارة الرقيق بها .

من ذلك ما كان يجري في التبت الصينية من بيع الفتاة أكثر من مرة حتى بعد زواجها .

ومما يتصل بهذا النظام أو يستتبعه **الزواج في مقابل الهدية** ، ويظهر أن هذا النظام كان سائدا في كثير من المجتمعات البدائية ،

عندما يبلغ موكب زفافها بيت الزوج تصطنع التمتع عن دخول المنزل ، وكان على الزوج أن يمثل معها عملية الاختطاف ، وعليها أن تصرخ وتستغيث ، وأن تتظاهر أسرتها ومن في صحبتها بالدفاع عنها ، وبعد أن تتم هذه المعركة التمثيلية يحملها الزوج بين يديه ويدخل بها إلى المنزل . وشبيه بذلك ما كان يجري في هذه المناسبة عند الرومان .

وفي القرن الماضي كان من المألوف في القاهرة أن يسير أمام زفة العروس رجلان يتباريان بالسيوف ، أو بالنباييت . ومما يتصل بذلك ما يصاحب حفلات الزواج عند بعض الشعوب من إطلاق الأعيرة النارية وألعاب المصارعة بالعصى ونحوها ، وإرداف العروس خلف زوجها على جواد ، وتمثيل مطاردة العريس وضربه يوم زفافه بالأيدي أو العصي .

ومن تقاليد « البشمن » أن يقوم العريس أثناء الاحتفال بالزواج ويمسك بعروسه ، فيهجم عليه أهلها مشرعين أسلحتهم ، وعليه أن يثبت ويتلقى الضربات ، ويظل في الوقت نفسه متشبها بعروسه لا يتخلل عنه ، فإذا أفلح انصرفوا عنه ، والا أعيدت التجربة مرة أخرى .

بل أن **شرب العسل** نفسه يرمز إلى الفترة التي كان العريس يجد نفسه خلالها أنه من الضروري أن يختمى بغنيمته حتى يدرك الملل أسرتها فتكف عن البحث عنه .

ولقد كان من المتبع في القاهرة أن يأتي أصدقاء العريس ويأخذونه في نزهة إلى الريف في صباح ليلة الزفاف حيث يقضون النهار كله ، وكان ذلك يعرف « بالهروبة » .

### « الزواج بطريقة الشراء »

ويسود هذا النوع كثيرا من الأصقاع ، وهو النظام الذي كان مألوقا في الصين واليابان ، وكان شائعا في الهند القديمة ، وعند اليهود . وكان يطلق على الثمن الذي يدفع لشراء الزوجة عند الساميين القدماء اسم « مهر » بضم الميم ، وقد عرف مثل هذا النوع في أمريكا الوسطى قبل عهد كولمبس وفي بيرو ، ولا تزال أمثلة منه في أوروبا اليوم . وجماعة « البولو » الذين يسكنون على ضفاف نهر الكنفو يحصل الواحد منهم على زوجته بطريق الشراء وكثيرا ما تخطب البنات في سن الطفولة بأن يضع الشاري في ذراع البنت بمجرد دفع ثمنها سوارا



فبعد العشائر الاستراية والأمريكية لا يتم الزواج الا بوليمة تقيمها عشيرة الزوج وتقدم فيها الهدايا الى عشيرة الزوجة والعشائر المرتبطة بها .

وعند الحثيين والتبابليين كانت « الخطبة » تصحبها عادة هدية من العريس ، وكانت تعاد اليه عند ما تغير انفتاة رايها في الزوج . كذلك فان الزواج كان يصحبه عادة هدية رمزية من العريس الى عائلة العروس . وكانت العروس تأخذ صداقا من والدها يصبح ملكا لزوجها بعد وفاتها في بيته .

وفي أوربا في العصور الوسطى كانت أسرة الزوجة تقدم الهدايا للزوج وتخصص لها بائنة « من الثياب والآنية والأثاث والممتلكات في بعض الأحيان » وكان العريس يقدم أيضا - هدايا لوالدي فزاته ، ويعطيها هدية الصباح « النقطة » ويضمن لها حق بائنته في مزرعته .

وفكرة تقديم الآباء هدايا لبناتهم غرضه نيسير الزواج لهن ، حتى ظهر نظام المهر تدفعه العروس لخطيبها ، وهكذا حصل شراء والد العروس لزوج ابنته محل شراء الخطيب لزوجته ، أو نقول ان النوعين من الشراء يسيران جنبا الى جنب .

وقد ترك هذا النظام أعنى « الهدايا » رواسته في المجتمعات الحديثة فلقد أصبح مألوا ارسال الهدايا الى العروس ، وكذلك تبادلها .

ولقد لاحظ احد الدارسين أن بعض أنواع الهدايا المتبادلة في الأمم المتحضرة هي نفس نواعها التي كان يتبادلها البدائيون .

فقد جرت عادة - « كما يقول » - في بعض بلاد مصر وفي أمم أخرى أن يقدم الخطيب الى أهل خطيبته هدية من صيد البحر - ويسميها القاهريون النفقة - وهذا هو نفس النوع الذي جرت العادة بتبادلته كهدايا عند كثير من العشائر البدائية التي تعيش على الصيد البحري .

- ٢ -

### « خاتم الخطوبة »

قبل أن نتحدث عن الخطوبة ودلالاتها ، نود أن نعقب بأنه في سائر مظاهر الزواج أو في





كثير منها مثل تقديم هدية من المال أو الطعام أو غيرها من المظاهر الشعائرية كالتقاء الأيدي - ووضع العروس يدها في يد الزوج كناية عن أنها قد أصبحت في ذمته ، والذي يعتبر رمزا موروثا من الأزمنة القديمة حين كانت العروس تبساع فعلا . وكذلك شرب العروس وزوجها من قدح واحد ، وما يشبه ذلك يمكن القول بأن النقطة الأساسية والهامة في هذه المراسم هي أن شيئا ما قد تم ، جرى اعطاؤه أو اقتسامه أمام الشهود بحيث يصبح علامة أو تمثيلا لعلاقة جديدة بين جماعتين .

أما فيما ينصل بعادة الخطوبة فهي عادة قديمة جدا ، فمع تطور الحياة القبلية ، وتنظيم المجتمعات التي تلت مرحلة الزواج عن طريق السبي ، فقد اتخذ الزواج كما رأينا مكانه معتمدا على أسس أخرى . ولم تكن معروفة - بالطبع - تلك الخطوبة الرومانسية أو الحب الذي يسبق الزواج ، لأن الزواج لم يكن ينشأ عن اختيار شخصي ، وإنما كان بمثابة مصالح يتم تدبيرها بين الأسرتين . مما أدى في بعض الحالات إلى عقد الخطوبة بين الولد والبنت في فترة طفولتهما ، بل وحتى قبل مولدهما . وما تزال عادة ترويح الأطفال في سن الثالثة أو الرابعة معروفة في مناطق مختلفة من العالم . ولو أن الزواج في مثل هذه الحالات لا يبدو أن يكون « شعائر » فأنسه على أي حال يقيم ارتباطا قويا إلى أن يجبن وقت البلوغ حيث يبدأ الزوجان حياتهما المشتركة .

**وابرام عقد الخطوبة بالخاتم أو برمز آخر**  
أما هو شيء يستخدم منذ زمن بعيد ، ومن المحتمل أنه قد جاء من عادة قديمة جدا وهي استخدام الخاتم كتعهد في أي اتفاق هام أو مقدس .

وفي سفر التكوين نجد فرعون يقول ليوسف « أنظر . قد جعلتك على كل أرض مصر ، وخلع فرعون خاتمه من يده وجعله في يد يوسف » .

ولقد كانت « الخطبة » في وقت ما عبارة عن تبادل عهود أو موثيق ، كما نجدها في قراءة الفاتحة في عاداتنا الشعبية في هذه المناسبة ، ميثاقا ، والكلمة الإنجليزية (Weddian) إنما وكان العرس نفسه - في أوروبا العصور الوسطى - هي مشتقة من اللفظ الانجلوسكسوني ومعناه الوعد .

ولقد كانت هنالك عادة قديمة وهي تحطيم قطعة من الذهب أو الفضة لتوثيق عقد الزواج يحتفظ الرجل بنصفها ، وتحتفظ المرأة بالنصف الآخر .

وهذه الممارسة سابقة لممارسة تبادل الخواتم . كما أنها تمت بسبب قريب لاستخدام المعادن الثمينة في هذا الغرض .

وفي أيرلندا قديما كانت العادة تقضى بأن يقدم الرجل للمرأة التي يريد الزواج منها «سوارا» منسوجا من الشعر الأدمى ، وكان تقبلها لهذه الهدية يعد رمزا لقبولها ذلك الرجل وارتباطها به مدى الحياة .

كما أن استخدام جدائل الشعر المعقوصة في قلائد على شكل حلقات غالبا ما كان عادة متبعة حتى الأزمنة الحديثة .

ونجد في السوار ، كما هو الحال بالنسبة للخاتم ، نجد أن الحلقة ، أو الرابطة ترمز إلى الاتحاد الذي لا ينقسم ولا ينتهي . وعلى الرغم من عدم وجود تاريخ محدد لأصل **خاتم الزواج** ، فمن المعتقد أنه قد تطور عن خاتم الخطوبة الأكثر قدما منه . وأقدم التسجيلات لخاتم الزواج تظهر في الأدب الفرعوني ، والفكرة متسقة مع العقائد المصرية القديمة في أن الحلقة تمثل الأبدية . أما خاتم الزواج العبري القديم فيبدو أنه كان دلالة رمزية أو شعائرية لأنه كان في الغالب كبير الحجم بحيث لا يناسب استخدامه كحلية للأصبع ، بعكس الشكل المسمى والذي كان في العادة من الذهب وخاليا من الحلية .

ويعود استخدام خاتم الزواج عند المسيحيين إلى عام ٨٦٠ . ويقال بأنه عند إبرام عقد الزواج فإن خاتمين يحملان اسمي العروسين كانا يمرران بين الضيوف لفحصهما .

**والخاتم بصفة عامة يعد من الأشياء المحظورة عند الشعوب البدائية والتي ترتبط بممارسات خاصة نظرا للاعتقاد في قوتها السحرية .**

ففي بعض المناطق يحرس الناس على نزع جميع الخواتم من الميت ، لأن الروح - كما يقولون - تنحبس وتفقد احتها الأبدية ، فالخاتم عندهم قيد من قيود الروح . ومن ناحية أخرى فإنه بالنسبة للأحياء يمنع دخول الأرواح الشريرة ، ومن أجل ذلك يستخدم كتمانهم ضد



عصر « اليزابيث » في إنجلترا كان خاتم الزواج يلبس في الاصبع السبابة كما يظهر في صور سيدات ذلك العصر .

- ٣ -

### « خمار الزفاف »

من بين العادات التي ترتبط بالعروس ، خمار الزفاف ، وله دون غيره من ملابسها دلالة رمزية خاصة ، وما يزال من أكثر ملامح ثيابها ذيوغا في مراسم الزواج .

ونقاب العروس بصفة عامة هو تعديل موروث من الوقت الذي كانت تغطي فيه من الرأس الى القدم . وربما كان الغرض منه قديما هو حماية المرأة من الحسد واخفائها عن انعيون المتطلعة .

وهناك أسباب كثيرة في تفسير هذه العادة القديمة الذائعة ، ويقال ان خمار الزفاف نشأ في القديم كرمز لخضوع العروس لزوجها ، وما يؤكد هذا الرأي مشابهة هذه العادة لعادة أخرى معروفة في النظم الكنسية وأعني بها « الخمار » الذي ترتديه الراهبات والذي يرمز الى الخضوع للسلطة المطلقة للنظام الديني ، ويوضح هذا التشابه ما يقال في وصف الراهبات بأنهن عرائس المسيح ، وأنهن في خدمة الرب ، وواضح جدا ان الخمار هنا رمز للخضوع دون جدال .

والإشارة الى الراهبات بأنهن عرائس المسيح تذكرنا بالمعتقدات القديمة عن الزوجة المقدسة أو الزوجة الإلهية التي يمكن ان تتصل بالاله بالمعنى الحقيقي للكلمة ، وكان مثل هذا الاعتقاد معروفا في مصر القديمة حيث كان يعتقد بأن فرعون ابن الله . وقد انتشرت أفكار من هذا القبيل في العصور الأولى من المسيحية ، وجرى الحديث عن نساء نذرن أنفسهن للمسيح ووهبن له الجسم والروح معا ، وعزفن عن متع الحياة البشرية لأنهن ارتبطن مع المسيح بهذا الزواج الروحي .

**تاج العروس :** وهناك عادات وشعائر مختلفة ترتبط بالزفاف ومنها تتويج العروس أو وضع الأكليل على رأسها . وعند اليونان قديما كانت العروس ترتدي خمارا من النسيج الرفيع فوق رأسها المتوج بالزهور ، وكان الرجل يرتدي لمثل هذه المناسبة رداء أبيض ويتوج رأسه باكليل من الغار .

انشيطين والساحرات والأشباح ، واذن فان المرأة في حانة الوضع مثلا لا ينبغي أن تقلع خاتم الزواج بأي حال حتى لا تتمكن الأرواح أو الساحرات من الحاق الأذى بها .

وعلى هذا فان عادة لبس الخواتم في الأصابع يمكن أن تعزى الى الاعتقاد في قاعليتها على نحو ما ذكرنا .

ومهما يكن من أمر ، فقد عرفت أنواع كثيرة لخاتم الزواج صنعت من المعادن المختلفة بل ومن الخشب والجلد والغاب أحيانا .

**وقد استعمل الذهب في البداية لارتباطه بفكرة « النقاء »** كما أن قيمته كانت تشير اليه كرمز للثروة التي جلبها الزوج .

والى جانب رمز الاتحاد والأبدية المرتبط بخاتم الزواج فانه يعتقد بأن هذه الحلقة التي توضع في الاصبع قد تطورت عن القيود الدائرية أو الأساور التي كانت تكبل بها الأسيرات في الأزمنة البدائية . وبهذا يكون أثرا رمزيا - ولو انه لاشعوري - لحالة الخضوع والعبودية القديمة . ويرمز تبادل خاتمي الزواج أيضا الى فقدان الحرية فهو قيد بالنسبة للرجل ، وخضوع بالنسبة للمرأة .

وهذه الارتباطات بالعبودية والدونية اثبتت بصورة جزئية من لغة شعائر الزواج المسيحية بتأكيدا للاتحاد الروحي الدائم بما يدل على التخلي عن الحرية كما يقول أحد المدرسين .

**الاصبع الخاص بالخاتم :** وهناك دليل آخر على مفهوم العبودية التي يتضمنها استخدام خاتم الزواج تتبدى في وضعه في اليد اليسرى ، فمنذ الأزمنة المبكرة واليد اليمنى ترمز الى القوة والسلطة بينما ترمز اليسرى الى الخضوع .

أما « البنصر » وهو الاصبع الذي يلبس فيه الخاتم فقد كانت له في يوم من الأيام دلالة خاصة حين كان يعتقد قديما بأن يمرقا أو غضبا معيننا يتصل مباشرة بمسندودع العاطفة أي القلب . وأن كان ذلك ليس صحيحا من الناحية التشريحية . ومن الحجج النفعيية أن البنصر يمثل اختيارا منطقيا بتوسطه ، ولأنه أقل استخداما بالنسبة لبقية الأصابع بالإضافة الى أن اليد اليسرى أقل استعمالا من اليمنى .

ومهما يكن من أمر فان معظم أصابع اليدين كليهما قد استخدمت في لبس الخواتم ، وخلال



وقد تكون عادة تتويج العروس عادة ملكية استحدثت في الشرق القديم تشبیهها للعروس بالملكة كما تدل على ذلك الإشارة التي ترد في « نشيد الانشاء » . وان كان لا يمكن الجزم بذلك ، ولكن الثابت كما يقول الدكتور فؤاد حسنین ، أن هذه العادة قديمة جدا عرفها العالم القديم وبخاصة بان ازدهار الحضارة اليونانية حيث استخدم الاكليل أو التاج كوسيلة من وسائل الزينة عند زفاف العروس . ولقد جرت محاولات لتحريم هذا التقليد ولكنها لم تدم طويلا ، بدليل هذه النصوص التي ترجع الى القرن الرابع الميلادي والتي تجمع على استخدام التاج أو الاكليل في حفلات الزفاف الكنسية كرمز للفوز أو النصر .

**ونجد أن قفظة « كليلا » السريانية التي**  
تعني التاج مستخدمة في الكنيسة القبطية للتعبير عن كل ما يتصل بطقوس الزواج الدينية.

وقد رجح الدكتور « فؤاد حسنین » أن التاج أو الاكليل قد انتقل الى المسلمين في مصر في القرن الخامس عشر - ان لم يكن ابعده - وذلك لانه يذكر في بعض كتب السير الشعبية امثال سيرة الظاهر بيبرس . وفي انقرون الثامن عشر نجد معجما لغويا عظيما يسمى « تاج العروس » .

وعن الشرق انتقلت هذه العادة الى الغرب . فقد جاء في رسالة البابا « نيكولس الاول » ارسلها في عام ٨٦٦ الى مسيحي بلغاريا ردا على فتوى طلبت منه خاصة باستخدام التاج في الطقوس فكان جوابه ايجابيا .

#### وصيغات العروس :

ويرى الدارسون ان نشأة هذه العادة التي تحمل معنى التظاهر بالمقاومة موروثة من الأزمنة القديمة التي كان الزواج يتم فيها عن طريق السبى أو الفترة التي تلت هذه الحقبة ، وعلى هذا فمن الممكن اعتبار وصيغات العروس تطورا أو بديلا لحراس العروس الذين كانوا يكلفون بحمايتها من المصير الذي كان يهددها على أن بعض الدارسين يرى أن هذه العادة قد تطورت عن العادة الرومانية القديمة التي كانت تقضى باحضار عشرة شهود - من أصدقاء عائلة العروس في الغالب - في مراسم الزواج . وان كان هذا الافتراض يهمل كلية ما تحمله هذه العادة انشاعة لدى جميع الشعوب تقريبا سواء كان هنالك تأثير للتراث الروماني أم لم يكن ، كما





انه لا يضع فى الاعتبار المحاولات التى تقوم بها العروس فى صورة محاكاة للتملص من اتمام الطقوس .

ومن مراسم الزواج الليبية ان العريس يجد عند وصوله الى المنزل خمس نساء فى انتظاره بالشموع المضيئة على جانبى باب حجرة الزفاف .

ومما يتصل بما سبق عادة قل انتشارها وهى عادة قص شعر العروس وكانت عادة قديمة ذائعة ، ويرجح انها كانت مرتبطة بفكرة حرمان المرأة المتزوجة حديثا من موطن السحر والجاذبية الرئيسية حتى لا تثير الرجال الآخرين ، كذلك يرمز قص الشعر الى فكرة خضوع العروس السابقة ، كما اننا نجد ايضا متمثلة فى مثال الراهبات والذى يمثل الخضوع للرب . ولعل مما يؤيد ذلك اننا نجد رمزا شبيها بذلك بالنسبة للرهبان سواء فى حلق الشعر كلية او فى حلق قمة الرأس .

وفى الازمنة الحديثة فان تغطية الرأس بالحمار تحقق الغرض المنشود دون التضحية بسحر المرأة .

وفى مصر القديمة كانت العادة هى ربط شعر العروس فى نهاية مراسم الزواج ، وهى عادة كانت منتشرة فى بريطانيا قديما . ومما يتصل بهذه العادة ما نجده مرعيا فى الريف المصرى وفى بعض الاقطار العربية من تغيير أسلوب تصفيف شعر المرأة بعد الزواج تميزا لها عن العذراء ، بمقصوفة ، تتدل على جانبى الوجه وذلك بقص الشعر فوق انجبهة .

**زهور الزواج:** ونجد أنه من أقدم الازمنة فان العروس كانت تحمل زهر البرتقال ، وهناك كثير من الاساطير التى تدور حول هذه الزهرة وثمرها ، ولما كانت شجرة البرتقال تزهر وتثمر فى انسجام وفى جميع الفصول فان الممائلة فى الاثمار واضحة ، ثم لم تلبث هذه الأزهار أن أصبحت ترمز الى الحظ السعيد والرفاهية وهما شيان كانا مرادفين للخصب فى الماضى البعيد . ويقال ان عادة استخدام زهور البرتقال فى الزفاف قد حملها الصليبيون الى أوروبا من الشرق ، وكانت العادة قبلا هى استخدام أغصان النوار على شكل تاج على خمار الزفاف وهى ممارسة أصلها شرقى .

وقد فسر «سبنسر» و «ملتون» البرتقالة بأنها

هى « التفاحة الذهبية » التى أهدتها جونو لجوبيتر فى يوم زفافهما .

كذلك نجد أن « زنبق الوادى » والورود قد أصبحت زهورا مفضلة فى الزفاف لرقتهما وعبيرها . هنالك أيضا زهرة «الأس» وكانت أثيرة لدى القدماء لقدرتها مقاومتها للذبول ، وكانت تعتبر زهرة الآلهة وكانت تستخدم دليلا على دوام الواجب والمحبة . وما تزال أغصان هذه الزهرة أثيرة فى حفلات الزفاف العراقية .

ان التعليل المعروف لنثر الزهور هو انها بديلة من العادة القديمة وهى العراك الذى كان يدور حول الحصول على ربطة ساق العروس ، فانتقل التفاوض الى الحصول على باقة الزهور فالعذراء المحظوظة هى التى تظهر بها لتكون أول من يتزوج .

**النثار :** كان العرب فى الجاهلية ينثرون فى وليمة الزواج على الحاضرين « نثارا » كان فى الغالب من التمر ، وعند كثير من الشعوب كان يجرى نثر الحبوب والأرز خاصة ، وهى عادة موهلة فى القدم وشديدة الانتشار .

وبالنظر الى التراث فان الأرز يرمز الى الخصب والانتاج ، واستخدامه يحمل معنى التمنى . وقد استخدمت الشعوب التى لم يكن الأرز متوفرا لديها الحبوب الأخرى للغرض نفسه . ففي قرى النوبة نجد ذرة «الفشار» والبلح الذى يهدى الى المدعوين مع تقبل النقود . وفى القرى التركمانية فى العراق الحلوى والنقود . وقد اعتاد الاغريق قديما أن ينثروا الدقيق والحلوى على العروسين تعبيرا عن تمنى توفر كل ما هو طيب وحلو مرغوب . وعند مسلمى الحبشة يراق على رأسيهما خليط من الزبد وعسل النحل ، وفى مصر ينثر الملح . أو النقود ونثر القطع الذهبية والفضية تطور لهذه العادات القديمة . وفى شمال انجلترا كانت تفتت كعكة الزفاف على رأس العروس .

وقد استخدمت الفواكه أيضا واستخدام «النقل» وخاصة فى بلدان البحر المتوسط كرمز للثمار ، ففي اليونان قديما كان ينثر على العروس عند دخولها بيت الزوجية النقل والتين . وربما كانت جميع هذه الممارسات تعبيرا رمزيا عن استقبال العروس الى مجتمع جديد .

ونثر الأرز وما يشبهه مصدره الرغبة فى تهذيب الأرواح الشريرة ومنعها من الاضرار بالعروسين ، اعتقادا من البدائيين بأنها تكون حاضرة دائما أثناء الزفاف ولذلك كان يقدم الطعام لارضائها .





الاكل .. ونجد مثل هذه الممارسة في القرى  
البولندية .

- ٤ -

#### معتقدات وممارسات ومزية

هنالك كثير من المعتقدات الخرافية التي ترتبط  
بالزفاف وتتصل بجميع انشعوب ونجدها في  
جميع الثقافات ، بعضها يتصل بالتفاؤل والتشاؤم  
وبعضها يتمثل في رموز مختلفة ما تزال تجد مكانها  
في مراسم الزواج الحديثة .

فبعض الشعوب تعتقد أن الزواج يصبح سعيدا  
إذا تم يوم الأربعاء ، وغير سعيد إذا تم يوم الجمعة  
أو يوم السبت

وعند الشعوب العربية نجد ايثار ليلة الجمعة  
أو ليلة الاثنين باعتبارهما أياما مباركة .

وكان الاغريق يؤثرون شهر يناير كموسم  
للزواج ، وكانت تقدم الاضحيات في صباح يوم  
الزفاف الى « زيوس » وهيرا ، وتراق الحمر .

هنالك أيضا بعض المعتقدات الشعبية التي  
تربط بالماء ، ففضلا عن « الحمام » الذي كان يتلو  
احتفالات القران عند الاغريق والذي كان ينبغى

على أن بعض الشعوب البدائية تعتقد أن الارز  
يقوم بدور استمالة روح العريس لتبقى مع  
العروس ويمنعها من الهروب والطيوان . وما يزال  
تناول الارز في اثناء مشترك يتضمن مثل هذا المعنى  
لدى بعض الشعوب لأنه يرمز للصداقة والتقارب  
والمسالة .

وتناول الطعام المشترك يمثل في بعض البلدان  
جانبا من مراسم الزواج . وتتضمن شعائر الزواج  
التقليدية في اليابان أن يشرب العروسان معا ..  
وعندما تتم الطقوس يتبادلان الاقداح تسع مرات .

وكانت الزوجة الرومانية عندما تزف الى زوجها  
تشارك معه في اكل كعكة مصنوعة من خالص  
الدقيق ، وكانت هذه الشعيرة هي التي ينعقد  
بمقتضاها هذا الرباط المقدس .. وفي القرى  
الليبية تتبادل العروس ملقعة مليئة بالحلوى مع  
جميع أفراد عائلة زوجها قد أعدت لهذه المناسبة  
وتحمل معنى المودة والصفاء الذي يرجى أن يكون  
بين الطرفين في المستقبل ..

وعند الفجر يقوم رئيس الجماعة بكسر رغيف  
الحبز الى قطعتين يضع داخل كل منها حفنة صغيرة  
من الملح ويقدم احدهما الى العريس والاخرى الى  
العروس ، ثم يتبادل العروسان القطعتين قبل



أن يكون في جدول أو نهر بعينه يذهب اليه العريس ، وتذهب العروس كذلك ويجلب اليهما بعض هذا الماء المقدس ، والذي نجد مشابها له الى حد ما في تقاليد شعوب أخرى ، ففي مصر في القرن الماضي كانت « زفة الحمام » شيئا مألوفا ، وكانت العروس تذهب برفقة صديقاتها الى الحمام في اليوم الذي يسبق ليلة الدخلة ، وكان الذهاب الى الحمام يتكرر في يوم الأربعاء . وهو بعينه ما تفعله الفتاة الليبية من الذهاب الى أحد الحمامات العامة فتتفق طيلة فترة انصباح فيه . والفرق هو في تحديد اليوم . . ففي ليبيا يكون يوم الاثنين هو يوم الاستحمام للعروس حين يكون يوم الخميس هو يوم الزفاف .

ونجد ممارسات أخرى تتصل بالماء ، فهو في العادات الليبية السالفة رمز للسلام ، فالعروس ينبغي أن تدخل حجرة الزوجية تحمل أشياء بعينها من بينها جرة مملوءة بالماء . والعريس عندما يبلغ باب الحجرة تناوله إحدى وصيفات العروس جرة مليئة بالماء جاءت بها العروس معها فيحطمها . . ومن تقاليد الزواج في القرى العراقية أن توضع على مدخل الدار قدر أو إناء كبير مليء بالماء ترفسه العروس برجلها وتدخل الدار ، وتتكرر العملية في اليوم السابع ، فتذهب مع جمع من النسوة

فتملا جرتها من مصدر للماء وتحضرها لتسكب ماءها على عتبة البيت تأكيدا للبركة والحظ ، والعريس أيضا يسكب الماء عند خروجه من مخدع الزوجية من ابريق وضع لهذا الغرض . .

وتحطيم الأطباق والأواني الزجاجية والبيض وغير ذلك شيء مألوف في شعائر الزواج . ويعتقد أن منشأ هذه العادة يمكن أن يرد الى بواعث منها أنه يؤدي الى طرد الأرواح الشريرة ، وبعض الشعوب البدائية تعتبره نوعا من الممارسة السحرية تجعل الحمل بالأطفال سهلا . ويقال ان تحطيم الزجاج أو الأدوات المماثلة أحيانا يمثل فقدان العروس لبقارتها وما يتصل بذلك .

هنالك أيضا أشياء تتصل بالشرك بالعروسين أو بالمناسبة مثل قرص العروس أو وكزها ، أو العكس بأن تقوم العروس كما هي العادة في العراق بصفع غير المتزوجات على الرأس أو الحدة لتجلب لهن الحظ السعيد ، وقد سبقنا الإشارة الى شيء من هذا عند الحديث عن باقة زهر العروس . ومن أنواع التيمن أيضا ما يتصل بالأحذية ففي القرى البولندية مثلا تضع الفتيات عشية الزفاف فردة من الحذاء في صف واحد يمتد حتى باب غرفة الزوجية وتعتقد الفتاة التي تجد حذاءها في وضع





صحيح على يمين البساب أنها ستكون أول من  
بتزوج ..

ومن الأشياء الشائعة في مراسيم الزواج القاء  
الأحذية والأخفاف على الزوجين ، وهذه الممارسة  
يمكن أن تكون تمثيلاً للمعركة بين أسرة العروس  
ورجال القبيلة وبين جماعة العريس الذي يحملونها  
بعيدا .. كذلك فإن الحذاء منذ الأزمنة القديمة  
معتبر به كرمز للسلطة نجد ذلك في الأساطير  
اليونانية ، كما أن الأشوريين والعبرانيين كانوا  
يقدمون خفا عند اتمام الصفقات رمزا لحسن النية  
ودلالة على تحويل البضاعة ، وكان المصريون  
القديما يتبادلون الأخفاف للدلالة على انتقال  
الممتلكات أو للدلالة على مصادقة السلطة .. ولقد  
كانت العادة في بريطانيا قديما أن يقدم الأب لزوج  
ابنته الجديد أحد أحذيتها دليلا عن انتقال السلطة  
إليه ..

وهناك أيضا أشياء كثيرة ترتبط بعادات  
الزواج ليس من اليسير تقصيصها جميعا وبخاصة  
ما يتصل برموز العادات والممارسات القديمة والتي  
ما يزال كثير منها باقيا في عادات الزواج الحديثة .  
ومن ذلك المفتاح ، والقضبان أو العصي ، والسيوف  
والتي تكاد أن تلتقي في دلالتها . فمن العادات  
الليبية التي أشرنا إليها أن العروس تجسد أمام  
المنزل إبريقا من الماء ، ومفتاحا أصم وبيضة ترمز  
إلى الحياة والوئام . وأن المفتاح تعبير عن الرغبة  
في انجاب مولود ذكر ، وفي القسري انبولندية  
يحمل أصدقاء العريس قضباناً أو عصيا مزينة

بالزهور رمزا للخصوبة ، وقد أشرنا إلى السيوف  
التي ترمز إلى مثل هذه المعاني .. على أن السيوف  
يحتل في شعائر الزواج مكانا هاما ويحمل دلالات  
مختلفة ، فقد يحمل معنى التهديد للعروس من  
الحيانة أو للعريس أيضا باعتبار السيوف تأكيدا  
لقديسية العهد الذي يربط بينهما ، ووضع المرأة  
يدها على السيوف في شعائر الزواج كان عملية  
اعداد لها لتتولى مسئولية الحفاظ على استمرار  
الأسرة ..

ومن الممارسات المتصلة بالسيوف في هذه  
الشعائر عادة مد السيوف عبر المدخل للحيولة  
دون دخول العروس ، وكان يسمى «سيف الزواج»  
وغرضه تذكير الزوجة بعقوبة عدم الاخلاص .  
ولقد كان السيوف أيضا - وما يزال في بعض  
البلاد - يغرز في شجرة أو عمود ، أو سقف أثناء  
اتمام شعائر الزواج ، بغرض اختبار حظ الزواج  
بمدى عمق الأثر الذي يتركه السيوف ..

ومن العادات المرتبطة بالسيوف في هذه المناسبة  
رقصات السيوف المشهورة . وذلك يذكرنا بكثير  
من الرقصات الطقوسية المرتبطة بالزواج والتي  
ما تزال مرعية في بعض البلدان مثل رقص «الحلقة»  
الموغل في القدم ، والذي يمكن أن نراه في القرى  
التشيكية وتقوم به النساء متشابكات أيديهن في  
حلقة تدور حول المنزل أمام الأبواب وخلف النوافذ  
والذي يستمر ساعات طويلة من الليل ..

« فوزى العنتيل »



# الفولكلور وتقنياته المجتمعية

دكتور احمد مرسى

- ٢ -

يتابع الكاتب فى هذا المقال دراسته التى بدأها فى العدد السابق عن « الفولكلور وثقافة المجتمع » ليستكمل تحليله للآطار الثقافى لمجتمعنا من خلال مآثوراته الشعبية الحية ، فقد تبين فى الجزء الاول من دراسته مدى تأثير الآطار الثقافى للمجتمع على الأفراد ، ومدى ما يقوم به من وضع أسس السلوك والعلاقات المختلفة ، وتدريب الأفراد على الاستجابة لما يفرضه المجتمع عليهم . لا شك أنه من المقرر أن ثقافة المجتمع تخلق حوافز معينة للسلوك المرغوب فيه ، فالسلوك الذى يحبذه المجتمع يجب أن يكافأ بشكل أو بآخر ، والا فان الأمور سوف تختلط على الفرد ، ولا يستطيع المجتمع حينئذ أن يقوم بدوره الذى يضطلع به فى تنظيم السلوك .

والحكايات الشعبية مليئة بنماذج من الأبطال والأشخاص الذين ينالون كل شيء مكافأة لهم على سلوكهم الطيب ، وأخلاقهم الحميدة ، أو جزاء لهم على مآلأقوهم من مشقة فى حياتهم وما تحملوه من مصاعب فى صبر وجلد ، فهم يؤمنسون بأن « الصبر مفتاح الفرج » وأن « كل عقدة لها عند الكريم حلال » ، فالحكاية التى تروى أن الملك والوزير خرجا ذات يوم يتفقدا أن أحوال الرعية فسارا

حتى وصلا الى خباء اعرابى وأمه ، فى الصحراء ، وأن الأعرابى لم يكن يملك غير ناقه وحيدة بحرها احتفاء بضيفيه اللذين لم يكن يعرفهما ، ورمى الحكاية لتصور ما أحسه الملك ووزيره نجسا الأعرابى من إعجاب به لكرمه ، نقرر الملك أن يترك له صرة من مال ، ثم يرحل مع وزيره ، ولكن أم الأعرابى تجد النقود ، فتعطىها لابنها وتطلب منه أن يلحق ضيوفه ليعطيهم ما نسوه ، ولكن الملك يخبر الأعرابى أنه تركها له عن عمد ، فلا يقبل الأعرابى جزاء على كرمه . ويحترار الملك ماذا يفعل ثم يهتدى الى أن يطلب من الأعرابى أن يأتية فى المسجد فى أى يوم من أيام الجمعة اذا ما احتاج الى شيء . ويشكره الأعرابى ، ويعود الى خيمته ليقاسى شظف العيش مع أمه ، حتى يتذكر ما قاله له الملك ، فيرحل اليه ، ليصلى معه فى المسجد ، ويطلب منه شيئا يقيم أوده . ولكنه عندما يصل الى المسجد ويقف خلف الملك وجده يرفع يده الى الله قائلا : « يارب » فيقرر ألا يطلب من الملك شيئا ، فالله أكبر من كل الملوك ، وها هو الملك نفسه يطلب من الله سبحانه وتعالى ويعود الى خيمته ليجد أمه قد نقلتها من مكانها ، لأن الريح قذفت بها بعيدا عن المكان



الذي كانت فيه قبل ذلك • وعندما يحاول  
الاعرابي أن ينصب الخيمة مرة ثانية يعثر على كنز  
مدفون في الرمال ، وتتغير حاله ويتبدل فقره غنى  
وبؤسه نعيما • ويتذكر الملك هذا الاعرابي ،  
فيرغب في معرفة أحواله ولماذا لم يأت اليه كما قال  
له ، فيذهب مرة أخرى مع وزيره الى الاعرابي  
الذي يكرمهما كرما شديدا ويحكى لهما قصته ،  
ويطعم الوزير فيرواية - والمملك في رواية أخرى -  
في مال الاعرابي فيفترح على اسلك ان يلقى عليه  
عدة اسئلة على شكل « فوازير » فاذا تمكن من  
الاجابة عليها تركوه واذا اخطأ قتلوه ، وينجح  
الاعرابي في معرفة الاجابات الصحيحة ، فيحصل  
على مسكان الوزير مكافاة له على كرمه وحسن  
خلقه •

ويؤثر الاطار الثقافي الذي يشترك فيه افراد  
المجتمع جميعا ، في اصفاء الروح الجماعية التي  
تنشأ عن التعاون بين الافراد على المجتمع ، ومن  
ثم يتمكنون من أن يعيشوا معا ، وأن يعملوا معا  
متكاتفين ويبدو ذلك واضحا في أغاني العمال  
الجماعية التي تشمل في أغاني الصيادين والعمال  
وفي اغاني الفتيات اثناء جمع القطن، وهي الاغاني  
الشائعة في مصر كلها ، فعلى ضربات المجاديف  
بغنى الصيادون :

قائد مجموعة العمال :

x كل ما انعس وانام

المجموعة :

- رن الفوش يصحيني (١)

x وانا كل ما انعس وانام

- رن الفوش يصحيني

x وقصدنا باب مولانا

- كريم يارب ما تنسانا

x وقصدنا باب مولانا

- كريم يارب ما تنسانا

وعلى ذلك تنتقل روح الثقافة ومضمونها من  
فرد الى فرد ، ومن جيل الى جيل عن طريق  
ما تهيئه من أساليب التعبير التي يحملها الافراد  
ويؤثرون بها في بعضهم البعض في مجالات  
العمل والذهو ، وغيرها من المجالات التي تتاح  
فيها الفرصة للاحتكاك الشخصي بين الافراد •

(١) الفوش : الاساور الذهبية .





ولا شك انه من البديهي ان تمثل ثقافة المجتمع ليس واحدا أو متماثلا عند كل الافراد المشتركين في هذه الثقافة لانه على الرغم من أن هناك أسسا عامة واطارا عاما يضم الافراد بين جنباته، إلا أن الحقيقة الموجودة في الحياة هي ان الفرد لا يتكرر ، وان كل انسان انما يشترك مع غيره في الكثير من الخصائص ، كما يفترق عنه في الكثير أيضا . ومن هنا يمكن لنا أن نلاحظ ان هناك عوامل ثقافية مشتركة بين جميع الافراد ، تنجم عن الخبرات المشتركة التي يزودهم بها المجتمع ، كما ان هناك عوامل ثقافية خاصة تأتي من تنوع التجارب ، والاختلاف الطبيعي بين الافراد في الشكل والقدرات والخبرات التي يحصلونها أثناء حياتهم ، ويعد هذا هو السبب في أن هناك القادرين على ابداع الاغاني والاشعار وحكاية القصص ، كما يوجد الى جانبهم من لا يستطيعون ذلك بنفس المهارة والحدق الذي يبدو به الاولون .

كما ان هذه العوامل الخاصة هي التي تحدد الفروق بين الافراد في المجتمع تبعاً لسنهم وطبقتهم الاجتماعية ، وكونهم ذكورا أو اناثا . والمجتمع أكثر وعيا بهذه الفروق من الفرد نفسه ومن ثم فهو يرتب عليها انماطا من السلوك ، لابد من احترامها واختصوع لها ، وتجد هذه الانماط في العادة استجابة مباشرة لها سواء في سلوك الفرد ، أو في تعبيره عن مضامينها . فعندما يذكر أحد الرجال « انه مش ممكن واحد غنى يتجاوز واحدة فقيرة أو أنه مش ممكن واحد فقري يتجاوز واحدة غنية » . وانه كل واحد لابد انه يأخذ الى من توبه ، وينعكس ذلك فعلا على الفرد فلا يجعله يفكر في أن يتجاوز هذه الحقيقة الصارمة يصبح الامر عرفا أو قانونا ، لابد من احترامه من الجميع . كما ينعكس أيضا على التعبير الفني الشعبي في الأغنية :

المغنية :

× من كتر مالى خدت من بيت على ..

المرددات :

– من كتر مالى خدت من بيت على ..

× خدت الاصيله وزدتها بالمال ..

– من كتر مالى خدت من بيت على ..

أو تقول أغنية أخرى :

× تخطب الحلوين ليه يا قليل الدراهم

– تخطب الحلوين ليه يا قليل الدراهم

فانها تتفق مع الفروق الطبقيه التي يضعها المجتمع لتحديد العلاقات بين طبقاته المختلفه فكما أن « الميه ما تطلعش في العسالى » ، و « العين ما تعلقش على الحاجب » فان من لا يملك المال ، ليس من حقه أن « يخطب الحلوين » ، ذلك أنهن من حق الذي يستطيع أن يقدرهن حقهن .

ولا تقتصر التأثيرات الخاصة على ذلك فحسب فان تقدير المجتمع للذكر يختلف عن تقديره للأنثى ، ولقد أصبح الامر مستقرا تماما في ثقافة المجتمع ، حتى ان الأنثى نفسها تأخذ الامر على انه قانون لا يقبل النقض ، وينعكس هذا على تعبيراتها فالام التي ترقص طفلها أو طفلتها فتقول :

لما قالوا دا ولد .. انشد حيلي وقام

وجابوا لي البيض مقشر .. وعليه السمن عام

لما قالوا دي بنه .. اتهدت الحيطه عليه

وجابوا لي البيض بقشره .. وعليه السمن ميه

والمثل الذي يقول « يا مخلقة البنات يا شايله الهم للممات » انما يوضحان فعلا مكانة كل من الرجل والمرأة في ثقافة المجتمع الشعبي ، فالمرأة دائما في مرتبة أقل شأنا ، وهي مقتنعة بذلك سعيدة به ، تؤكد تربيتها لاولادها ، ونظرتها الى زوجها واخوتها الذكور . وعلى ذلك فان الاطار الثقافي بما يحفل به من عناصر ثقافية مختلفة تصوغ الى حد كبير شخصية الانسان ، عندما تتعمق وجدانه ، وتنفذ الى اعماق شخصيته وتتحد اتحادا كاملا مع غيرها من العناصر الاخرى التي تكون ابعاد شخصية الفرد ، حتى تصبح كلا متكاملا غير محسوس ، فانها تقوم بعملها في تكييف سلوك الفرد ، وتحريكه دون أن يشعر هو بذلك .

ويمكن لنا القول بناء على ما تقدم بأن الاطار الثقافي يلعب دورا كبيرا ، في علاقات الفرد بغيره من الافراد ، فكل مجتمع له نماذجه الخاصة التي التي يستطيع بها ان ينظم الاشكال المختلفه للعلاقات وأنماط الحياة لاجزائه الذين يتميزون بأنهم يحتلون مكانا معيناً في بنائه ، كالكبار والصغار والآباء والابناء والسادة والخدم والاخوة .. الخ فالحدوته التي تقص أن واحدا من السادة كان يربى كلابا عنده ، ويأتي في مناسبات معينة بأحد خدمه لكي يتركه للكلاب تمزق جسده ،



العائلة، ولا تتيح تقاليد المجتمع أو الاسرة الفرصة المناسبة للفتى والفتاة كي يتعارفا قبل الزواج فان المجتمع يجتهد في التوفيق بين افراد لديهم القدرة على أن يعيشوا معا في سعادة وهناء ، فالأغاني والامثال التي تتحدث عن الاصل ، والحسب والعصبية انما تعنى العائلات التي تتشابه في اطارها الاجتماعي وقدراتها المادية . فالمثل «أخذ ابن عمي واتغطي بكمي» و « الاصل بيونس » وهذا الموال :

مادام غويت النسب يا عيني .. على بيت الاصيل دور

تعيش مسرور يا حبيبي .. وحوالك شمع بينور

أوعى تعفش لا تتعب بعد ما تدور والاغنية :

المغنية :

x من كتر مالى خدت من بيت على

المرددات :

- من كتر مالى خدت من بيت على
- x خدت الاصيل وزدتها بالمال
- من كتر مالى خدت من بيت على
- x من كتر مالى خدت من بيت على
- من كتر مالى خدت من بيت على
- x خدت الاصيل الى تريح بالي
- من كتر مالى خدت من بيت على
- x خدت بنت عمك يا كتر المال
- من كتر مالى خدت من بيت على
- x أوعى تروح للدون تتجوز بنته (١)
- من كتر مالى خدت من بيت على
- x أحسن تبقى عييه فى حقنا يا على
- من كتر مالى خدت من بيت على

انما توضح جميعا هذه الحقيقة ، فابن العم من نفس الاسرة ، ولا يهم فى كثير أو قليل ان يكون غنيا أو فقيرا ، فالتوافق قائم على صلة الدم التي تربط بين أبناء العمومة بعضهم البعض ، فى اطار العائلة الخاصة ، والمجتمع الكبير . كما أنه لا يقدر على مهر الاصيل ، الا اصيل مثلها ، ومعروف ان الاصل دائما مرتبط بالطبقة الاجتماعية التي ينتمى اليها الفرد .

(١) الدون : يقصدون به الانسان الغسبي الاصل .

والذل . ويقولون فى نص آخر «أوعى تروح للذل تاخذ بنته .

ليسلى بذلك ضيوفه الذين يشتركون معه فى نفس الطبقة الاجتماعية .. يمكن أن تعطى صورة لشكل من أشكال هذه العلاقات فالحدوتة تمضى لتصور ان خادما قام على خدمة هذه الكلاب ورعايتها وأنه أحسن معاملتها حتى اذا جاء أوان المناسبة التي يلهو فيها السيد بالخادم ، أتى به واحكم وثاقه ، ثم أتى بالكلاب وأطلقها عليه مهنيا نفسه وأصدقائه بمشهد طريف ، ولكنه لا يلبث ان يصدم وهو يرى الكلاب تلعق يد الرجل وتقف حوله دون أن تمسه بأذى فيجن جنونه ، ويأمر بحبس الكلاب حتى تزداد جوعا ، ثم يأتى بها مرة ثانية ، ولكن الكلاب ، تكرر ما فعلته فى المرة الاولى ومن ثم ينظر اليه الخادم ليقول له ان الكلاب قد حفظت الجميل عندما قام على خدمتهما ورعايتها وأنه - أى السيد - لم يصل الى مرتبة هذه الكلاب . ولعل هذه الحكاية من بقايا المرحلة التي كان المجتمع فيها يعرف العبيد الذين يملكهم السادة ، ويستطيعون أن يفعلوا بهم ما يشاءون ، دون خوف من مسؤولية أو عقاب . والعلاقات التي تتكون نتيجة للزواج مثلا ، تختلف عن العلاقات الناشئة عن صلات الدم ، غير أن النوعين تربطهما صلات وروابط مشتركة فى مجتمع اليوم فالمجتمع يعترف بوجود وحدات اجتماعية وثيقة الارتباط ، تعد حلقة الوصل بين الفرد والمجتمع ، ويلقى عليها المجتمع أعباء كثيرة كتعليم الصغار مبادئ مجتمعهم وتلقينهم المعارف المختلفة وسد حاجات الفرد من الغذاء والكساء والعناية به ، اذ أن طبيعة الحياة العائلية فى المجتمع المصرى عموما ، تطيل من فترة اعتماد الابن على أبويه ، ويتسم ذلك بشك مجالا كبيرا للاسرة كى تكيف سلوك ابناءها مع أنماط السلوك المعتبرة فى المجتمع ، وتعلمهم أيضا . ولذلك فالزواج الذى يعد الخطوة الاولى نحو تكوين الاسرة ثم العائلة بعد ذلك اتحاد معترف به دينيا واجتماعيا بين الرجل والمرأة . كما أن المجتمع الشعبى يرى أنه أفضل اشكال الحياة التي يرغبها لافرادها البالغين ، وقد سبق الحديث عن ذلك ، عند وصف عادات الزواج .

ويستمد الزواج أهميته من وظائفه العديدة التي يقدمها للزوجين فهو وسيلة منظمة لسد الحاجات المختلفة سواء كانت عاطفية أو جنسية أو اقتصادية ، ويعد التجاوب العاطفى ذا أهمية كبرى لنجاح الزواج ، وربما تبادر الى الذهن أن ذلك لا يمكن أن يتحقق فى ظل الفصل المتصور بين الجنسين فى المجتمع الشعبى ، ولكن الحقيقة انه حتى عندما يتم الزواج عن طريق الاسرة او



وإذا كان الإطار الثقافي الذي ينشأ فيه الفرد هو الذي يحدد شكل علاقة هامة تحتل مكانا بارزا في حياة المجتمع ، كعلاقة الزواج ، كما يحدد أيضا مضمونها فإنه يرسم بنفس الأسلوب الحد الذي يتم عنده الانفصال بين الزوجين ، إذ يستحسن المجتمع أشياء ويفضلها على غيرها ، كما يستنكر أشياء أخرى ، فيحفز الأفراد على سلوك ما يناسب استحيائه ، أو استهجانه ، تبعاً لموقفه من العلاقة نفسها ، وهو الموقف الذي ينبع أصلاً من إطاره الثقافي . فالمجتمع عندما يدعو إلى تحبيذ الزواج ، أو الحديث عن الأصل الكريم والشهامة والشجاعة والكرم ، وغير ذلك من العلاقات والمثل الخلقية إنما يعكس في الحقيقة قيمه الثقافية . ففي الموال الذي يقول :

البت قالت لابوها ولا اختشت منه  
توب الحيا يا با انقطع والنهد بان منه  
والفجل ان يمنن يقتله منه (١)  
ومطرح كتر داييه خف القدم عنه (٢)  
لتروح منه حاجة ينهموها فيك  
تبقي انت متهوم وغيرك يكتسب منه

يصور فتاة تحدث أباهما عن رغبتها في الزواج في إطار من الرمز ، فقد نضجت وأن الألوان لكي تنزوج ، وترمز بحالها إلى نبات « الفجل » الذي إذا أصابته حشرة « المن » فإنها ستسبب في موته . ويحمل الموال صورة أخرى في شكل نصيحة تلخص في أن المكان الذي يكثر تردد الناس عليه ، لا يجب على الإنسان أن يتردد عليه منهم حتى لا يحدث أن يساء إليه نتيجة لذلك ، والمعنى المقصود من وراء ذلك لا شك واضح . والموال الذي يتحدث عن طباع بعض الحيوانات التي يرمز بها إلى ما يقابلها من خصال إنسانية إنما يكشف أيضاً عن انعكاس الحسيلة الثقافية عند المجتمع على أنماط تعبيره ، كما يكشف عن شكل الخبرة المتراكمة في ثقافة المجتمع نتيجة ملاحظة الإنسان الموصولة للطبيعة والحياة بكل طواهرها ، من حوله .

السميع له طبع والضيع له طبع والديب له طبع  
والكلب له طبع والكريم له طبع والبخيل له طبع  
السميع له طبع لو ملك الخلا يبرح

(١) المن : حشرة تصيب النبات وخاصة القطن وتسبب  
موت النبات .

(٢) داييه : التردد عليه .





والضبيح له طبع لو دخل الغلام يجرح

والديب له طبع لو ملك الغنم يجرح

والكلب له طبع ما يبات الا في أنجس المطرح

والكريم له طبع لو جاله الضيوف من بعيد يفرح

ويقول يا مرحبا يا ضيوفا شرفونا ونورنا

علينا المطرح

أما البخيل له طبع لو شاف الضيوف من بعيد

ونسبه ينسب ويقول جايين ليه سودتوا علينا

المطرح (١)

فالمجتمع يذم خصالا معينة ، ويمتدح أخرى ،

وهو بالطبع يذم البخل ، ويكره طباع الضبايع

والدئاب ، ويمتدح بالكرم ، ويفضل الانسان

الكريم على غير الكريم والحكايات والامثال حافلة

هي الاخرى بما يؤكد ذلك ، فالى يهفه العويل

تسفه ، و « الكريم لا يضام » و « اكرام الضيف

أحد من السيف » ، ومن هنا فان كبير القوم

لا بد من أن تتوافر فيه كل الصفات التي يضيفها

الاطار الثقافي على النماذج المثلى للسلوك ، فهو

أب للجميع يلجأون اليه في الملهمات ، ويستشيرونه

فيما يعن بهم من أمور الحياة .

المشيخة عيش وعليج . . وبكرج ع النار

ديمه . . (٢)

وجول جاس نى ساعة الضيغ . . وحجة تيجي

مستجيمة . . (٣)

وربما كان الحديث عن الكرم وغيره من الخصال

الحميدة ، مرتبطا بالحديث عن المال ،

فلاهتمام بالمال في الثقافة الشعبية

وانتقير عن هذا الاهتمام ، ليس من أجل المال

ذاته ، ولكن الاهتمام به ، من أجل المكانة

الاجتماعية التي يحتلها الفرد الذي يملكه ، ذلك

ان كل انسان انما يرغب دون شك في الحصول

على احترام المجتمع ، وتقديره وهذه الرغبة ليست

مقصورة على فرد دون غيره ، ولكنها رغبة عامة

تلقى استجابة كبيرة من المجتمع . وتختلف

بالطبع الاساليب التي يسلكها الفرد في المجتمع

للحصول على هذه المكانة الاجتماعية ، تبعا

للأطار الثقافي الذي يفاضل بين هذه وتلك ،

ويحبذ هذا الأسلوب ويستنكر الآخر . ولا شك

(١) ينسب : يسود .

(٢) المشيخة : الرئاسة عيش وعليج : طعام

للضيوف - ولدوابهم (عليق) وبكرج ع النار ديمه : وناء

الشيء دائما ساخن .

(٣) جول جاس في ساعة الضيغ : قول هيا في وقت

الضيغ وحجة تيجي مستجيمة : وداي يأتي صادقا .

أن المال هو أحد الاساليب الهامة التي يمكن للفرد

عن طريقها أن يكتسب مكانة اجتماعية رفيعة في

مجتمعه وهناك صور كثيرة للتعبير عن الاحساس

بقيمة المال في جميع أشكال المأثورات الشعبية .

فالمثل يقول « القرش حلو يعمل لصاحبه مقدار ،

بعد ما كان اسمه عمر يندهو له يا حج عمار »

يقول مثل آخر « قرشك في جيبك ساتر عيبك ،

وفضله عليك » . .

ويقول الموال :

طول ما معك المال تعمل لك الرجال خاطر . .

كدمت بيمنى ع العدا يا عم . . ع العين

وع احاصر . .

واللى بلا مال بين الرجال . . لا هو ع انبال ولا

ح احاصر . .

أما الحوايت فانها حافلة بما يؤكد قيمة المال

في حياة المجتمع ، فبطل الحدوتة لا بد من أن يعثر

على نتر ، او ان يتزوج من بنت السطان ، او

غير ذلك من الاساليب التي يمكن أن يعيش بها

حياة رعدة ، مترفة . . ولئن على الرغم من أن

المجتمع يعرف ما نل مال من فيه ، الا انه قد

ذمه نيرا ، واعتبره افة من الافات التي تصيب

المرء ، في خلفه ، خاصة اذا ارتبط المال بالحقسه

والنذاه ولذلك فانه من المؤلف أن نجد في

مأثوراتنا الشعبية الأسلوبين معا ، من مدح ،

ومن ذم . . ينعلسان على تعبير الشعب

واحدية الشعبية التي تتخذ من عبارة

« السعادة مش بالمال دا السعادة بخنو البال »

موضوعا لها ، تصور المال كمصدر لتعاسة

الانسان وشقاؤه اذ يسبب له عدم الاستقرار ،

أما السعادة الحقيقية فهي في الصحة وراحة

البال . . وتمثل هذه العبارة قيمة سائدة في

المجتمع الشعبي ، فتصوير المال والغنى على أنهما

لم يكونا يوما مصدرا لسعادة الانسان ولعل

السبب في ذلك أن . . الشعب قد لا حظ أن

الاغنياء أنانيون في الغالب الأعم ، كلما ازدادوا

غنى ، ازدادوا طمعا وتكالبوا على المال . وتحكى

القصة أن الملك سأل وزيره يوما عن كنه

السعادة ، وانهما قررا أن يجريا تجربة لكي يعرفا

بها هل يحقق المال السعادة للانسان ؟ فيمنحان

رجلا بسيطا مبلغا كبيرا من المال ، ولا يصدق

الرجل أنه يملك كل هذا المال ، فيهجر عمله ،

وتصيبه الحيرة فكيف يحافظ على المال ، وكيف

ينفقه . . الخ . . ولا يقف الأمر عند الحيرة

والارتباك فحسب ، بل ان علاقته تسوء بأهل

بيته نتيجة انصرافه عنهم ، لتفكيره المستمر في





أغنياء ، بل ان الفقراء لا بد من أن يزدادوا  
فقرا ، واما الأغنياء فالنتيجة المنطقية أن يزدادوا  
غنى وثراء .

وتكشف هذه الحدوتة وغيرها عن ثمة هامة ،  
حرصت الحكايات الشعبية على تأكيدها ، ولعلها  
مما لا حظه المجتمع ، نتيجة خبرته الطويلة  
بالمملك والحكام ، فقد صورهم دائما ، لا يشغلهم  
الا التافه من الأمور ، ذلك أنهم بعيدون كل البعد  
عن حياة الناس وقد جذبت حياة الملوك وما يدور  
في القصور أنظار المجتمع الشعبي الذي تطلع الى  
أن يكون له نصيب مما تحفل به حياة القصور

المال ، وتقع عدة أحداث مؤلمة للرجل ، يقرر  
بعدها أن السبب في كل ما حدث له هو المال  
الذي أعطاه له الملك ووزيره . وعندما يعود الملك  
والوزير الى الرجل ليسألاه عن رأيه في السعادة  
وهل تحقق عن طريق المال ؟ .. فيجيبهما ان  
السعادة مش بالمال دا السعادة بخلو البال ، ..  
والحقيقة ان مثل هذه القيم قد تبنتها الطبقات  
الاجتماعية العليا في المجتمع التي حرصت على  
تأكيدها ، وان تظل حية مستمرة ، باقناع  
الطبقات الدنيا ان المال سبب من أسباب الشقاء ،  
ومن ثم فان في الفقر سعادة لا يدركها الأغنياء ،  
ولذلك يجب أن يظل الفقراء فقراء والأغنياء



الانسان ألا يقع فيه فيقول الشاعر الشعبي :

الدين دل .. وان جا للعزيز يهينه  
وبعد الزها ينظر ايام غصبيه ..  
وتزيد همومه .. وما عداش يعرف يلم هدومه ..  
ويجي كما غرجان في ديمومه ..  
وان جاء ضيف ما يجدر على توجيبه  
وليته جدت كل يوم خصومه ..  
يزيد كرهها حالا تبين عيبه (١) .

فالدين يقلل من مروءة الانسان ، ويجعله ذليلا في قومه ، غير قادر على الوفاء بما يتطلبه منه المجتمع من نماذج السلوك والخلق اثنى يجب ان تتوافر في الرجل .

ويولى المجتمع اهتماما كبيرا للذكور دون الاناث ويمكن ملاحظه ذلك من متابعة الحياة في المجتمعات الشعبية وعاداتها وتقاليدها بنفس القدر الذي يمكن به ملاحظه ذلك من خلال مآثوراته الشعبية . ولا شك ان العوامل الثقافية تلعب هنا دورا لا يمكن انكاره . في تقرير الصفات اثنى يرى المجتمع ان تتوافر في رجاله ، وطبيعة علاقاهم ببعضهم البعض التي تنشأ نتيجة الاحتكاك المباشر بينهم ، مما يفسح المجال لانتخاب الصفات المثالية ، وبالكيد العلاقات الصحيحة التي تعتبر ضرورية لاستمرار حياة المجتمع بأقل قدر ممكن من الخسارة ، سواء كانت مادية أم معنوية ، حتى يضمن المجتمع لنفسه ولأفراده حياة مستقرة آمنة . ومن هنا نأخذ نموذج الرجل في التصور الشعبي ، هو الرجل الشهم ، الصادق ، الذي يشارك في تدعيم بناء المجتمع بخصاله الحميدة ، من كرم ، وعزة نفس ، ورغبة في التعاون مع غيره . ومن هنا أيضا كان تقدير المجتمع للصدقة ، واحتفاله بها كعلاقة صحية يهيمه أن يؤكد بها ، ولذلك فهو يذم النذل الذي لا يرعى حق الصدقة واللئيم ، و « قليل الأصل » الذي يعنى به نمطا انسانيا لا يرجو له الاستمرار بين ظهرائه ، لأنه يحتقره ، ويتقزز من سلوكه ، ومن ثم فهو دائم الذم له ، والتصفير من شأنه اذ لا يجدى معه المعروف أو العمل الطيب ، فهو دائم التنكر له ، لا تهمة الا مصلحته الشخصية فحسب فالرجل في المجتمع له مكانه المقدم على كل شيء آخر في الحياة :

(١) جا : جاء - يام غصبيه : أيام سيئة قاسية - ماعدش : لا يستطيع يلم هدومه : يضم ملابسه - غرجان : فريق - في ديمومه : في الماء - مايجدر على توجيبه : القيام بواجبه وإكرامه - وليته : زوجته .

من بذخ وترف ، وما تعمر به الموائد من الطعام والشراب ، ولعل ذلك هو ما دفع الشعب دائما الى أن يصور أبناء الملوك حائبين ، تافهين لا يحسنوا شئنا ، وان بناتهم جميلات ، لكي يستطيع عن طريق تزويج أحد أفراده الأذكيا الذين يتفوقون على أبناء الملك قوة وشجاعة ، واقداما ، علاوة على ذكائهم ، من بنت الملك ، حتى يصل الشعب بهذه الوسيلة الى حكم نفسه . ان الشعب الذي كان يرى الملك وراثته ، تدور في حلقة لا يستطيع النفاذ منها قد استطاع أن يرسم لنفسه طريق الوصول الى الحكم ، ولذلك اختار دائما أن يتزوج « الشاطر » من الأميرة ، وأن يصبح الملك بعد أبيها ، ولقد كان يمكن أن يجعل ابن الملك هو الذي يتزوج فتاة من فتياته أي من الشعب - ولكنه يعرف ان الملك سوف يظل في يد الرجل ، وفي يد أبنائه الذين ينتمون الى الملك ، لا الى الشعب على العكس مما لو تزوج أحد أبناء الشعب من بنت السلطان .

ونلفت كلمة « شاطر » التي تستخدم كثيرا في حكاياتنا الشعبية النظر الى مدلولها الذي اخذ سمة الذكاء ، والحنق والبراعة ، مخلفا بذلك عن الاصل اللغوي الذي نشأت عنه اصلا فهي مرتبطة بالصوصية والسرقة أكثر من ارتباطها بالجد والاجتهاد والمثابرة والذكاء . ان استخدام هذه اللفظة بالمداول الجديد يمكن ارجاعه الى الفترة التي كان الذين يحكمون الشعب فيها غرباء عنه يمتصون دمه ، ويرهقونه بما لا يستطيعه ، ولم يكن يستطيع أن يقف في وجه هؤلاء الحكام غير « الشطار » فكانوا يسرقون الحكام ، الذين كانوا يسرقون بدورهم الشعب . ولكن هؤلاء الشطار كانوا من أبناء الشعب ، ومن ثم فلم يكونوا يسرقونه ، ولذلك احتفل بهم الشعب ، وألبر من شأنهم انتقاما مما يفعله به حكامه ، فقد اشتهر من أسماء أبطال الحكايات الشعبية « الشاطر حسن » ، وغيره من « الشطار » ولعل حكاية علي الزبيق المصري ، أكبر مثال على هذا النوع من القصص الشعبي فقد أوصل الشعب « شطاره » الى مراكز الحكم أيضا ، عن طريق اربابهم للحكام الظالمين كما أوصل أبناء الى الحكم بتزويجهم بنات الملوك . وعلى أية حال فانه مهما اختلفت الأساليب التي تقررها ثقافة المجتمع ، من أجل بعث الرضا في نفس الفرد ، فان النتائج دائما تتساوى في انها تحقق الرضا والسرور للفرد ، مما يجعله قادرا على مواجهة الحياة وتحمل أعبائها .

ويذم المجتمع الدين ، ويرى انه شر يجب على





« جليل النسب مشيك معاه خسارة .. يشبه  
لعشب الدار في تعجيبه » .

فيشبه العشب الذي يفرش تحت الدواب في  
الخطيرة ، وهي صورة كريهة تلائم نظرة المجتمع  
الحقيقة لهذا النمط من الرجال . ويعد تشبيهه  
نموذج الرجل الذي يحبه المجتمع ، بالاسد  
تشبيها شائعا ، كما أن تشبيهه بالصقر شائع  
أيضا ، ومعروف أن كلا منهما إنما يتصف بالنبل  
والترفع عما لا يترفع عنه غيرهما من الحيوانات  
والطيور الدنيئة .

البوم لا يجلي ولا يعرف الجلا .. والصقر  
جلاه الجفا من مراكزه .

يا مات وانفك من عيشته الردي .. يا جاك  
كيف السبع مالى مخالفه

### لا تفرحى بالمال يا أم المال المال يفتى والرجال داس مالى

والرجل « اللى ما يدارى على الدم ، ويحمل  
عيب الرفاجة ، لا تفرحوا ان لم ، ولا تحزنوا  
ليلة فراحه (١) » لا يلتقى ما يلقاه الرجل الاصيل  
من احترام المجتمع :

« مليح النسب مشيك معاه تجاره .. ان مال  
الزمان يمشى على ترتيبه » فهو سند للمرأة في  
مواجهة قسوة الزمان ، يخفف من ألمه ، وبهون  
عليه مصابه ، أما « قليل الأصل » .

(١) معنى المثل « أن الرجل الذي لا يحفظ صلة الدم ،  
ولا يتحمل عيوب أصدقائه ، لا يجب أن يفرح الإنسان لجيئه ،  
أو يحزن لفراقه » .

الرفاجة : الرفقاء ، الاصدقاء - ان لم : ان جاء  
ليلة فراحه : ليلة فراقه .



أما نظرة المجتمع الى المرأة فهي مرتبطه في الأغلب الاعم بمقاسها الحسيه ، وجمالها وتحفل الأعاني والمواويل ، بأوصاف الفتاة ومواطن الحسن فيها ، في اطار من المنزل الأعلى لدل صفه من الصفات . ولكن عندما يتصل الامر بخلق المرأة بالمجتمع الشعبي يرى دائما ان المرأة لا تؤمن ، وانها ليست أهلا للنفع بها على الرغم من ان ذلك قد لا يبدو كثيرا في تعبيراته الفنيه ، ولكن هذا النموذج يمكن أن يوضح ذلك :

المره غشاشه .. وبين الزها تاتي بكل بشاشه  
ووين الغضب تسجيك سم حناشه  
حتى ان بجى باتك وجدك باشا .. مالك فرغ  
.. تنوى على التخريبه ..

المره موعرها عظيم بدها واجد لمن عاشرها ..  
مسكين من جا للنسا شاورها .. الى وین  
ما مال الزمان تسبيبه (١) ..

ولعل ذلك هو ما جعلهم يضعون المرأة على رأس القائمة التي تظهر في هذا المثل :

أول سبب من مولاة بيتك ..  
نبي شيب من فله المال ..  
ثالث شيب من طول المخاطر ..  
رابع سبب من كيد الرجال ..  
خامس سبب من بكرى عيالك .. اذا ما خاب  
من بين العيال ..

فان هذا الترتيب يضع المرأة في مقدمة العوامل التي تسبب تعاسه الانسان وتدفعه بانثيب الى رأسه قبل الأوان .

ومع ان مثل هذه الصور تلفي استجابة كبيرة في المجتمع الشعبي بين الرجال خاصة الا ان ممارسة الحياة في الواقع تعطي للمرأة مكانتها اللائقة بها فهي الام والاخت والزوجة والابنة ، ومهما كانت من نظرة المجتمع لها ، الا أنه يقدرها ويتضح ذلك في قولهم :

لا الام كيفها كيف .. ولا الاخت كيف  
الدماية

تسمر ليلة سمورى .. وتفرح ليلة  
هنايا .. (٢)

(١) وبين الزها تاتي بكل بشاشه : أى تقبل عليك في حالة مقبلك .. ووين الغضب تحيك سم حناشه ... وعندما تدبر عنك الدنيا تسجيك سما كم الثعابين .  
بجى : بقى - باتك : أبوك - المره موعرها : المرأة شديدة الكيد ..

(٢) الدماية : من يرتبطون بالانسان بصلة الدم : سمر : تحزن - سمورى : حزنى .

ولا يوجد مثيل للام .. ولا تشبيه الزوجة الاقارب بهما اللتان تحزنان لحزن الانسان وتفرحان لفرحه .. كما أنها احدى مسرات الحياة التي تخفف من عنائها ، وقسوتها :

ثلاث ما كيفهن كيف .. ان ظلتهن ما تبالي  
ركبك على جيدة الخيل .. واكرامك ضيف  
الليالي

ومسكك السالف عجاب ليل .. يشاكيك  
وتشاكيه والنوم غالى .. (٣)

وتحفل الحكايات الشعبية بالكثير من صور انشاء الملاتي يعتز بهن المجتمع ، ويضرب بهن المثل في الوفاء ، وكرم الخلق ، مما أهلهن كي يحصلن على مركز ربيع في مجتمعهن بل ان بعضهن قد اخملن كثيرا من الرجال الى جانبهن ولعل اوضح مثال على تلك الصورة المشرفة للمرأة « الجازية » في سيرة أبى زيد فهي صورة امرأة التي ضحت بالزوج والولد وبلاسنفرار والامن وخرجت مع قبيلتها ، تشير عليهم بالرأى اذا أعوزهم الحل ، وتحتال على أعدائهم ، اذا عجز الرجال عن أن يجدوا وسيلة ينتصرون بها ، وتحمس الرجال اذا أحسست منهم ضعفا أو تهاونا . كما أن « الضبيعة » أخت « الزير سالم » تحمل أيضا كثيرا من صفات الوفاء والمروءة التي يشرف المرء أن يتصف بها ، فقد قامت على علاج أخيها ، بعد ان ضربه قوم زوجها ، رغم انه كان قد قتل ابنها ، ولم يرحم صغولته او يشفق عليه وهو الذي لم يرتدب اتما ، او يفترق ذنبا ولعل امر النساء احتفارا عند الشعب هي المرأة المعجوز ، فلم ينسب المجتمع الشعبي للعجائز فضلا ، ولم يصف عليهن مكرمة أو خصنه حميدة ، بل انهن دائما مخادعات كاذبات ، يوردن الناس موارد التهلكة ، يحكمن تدبير الخطط ، وحبك المكائد ، والايقاع بمن يخترنه فريسة لهن . سواء كان رجلا أو امرأة وصورة المرأة المعجوز من الصور الشائعة في كثير من الحكايات الشعبية ، فالبسوس في حكاية « الزير سالم » ، ولعجوز التي احتالت على الزوجة الطيبة لتجعل الرجل الذي استأجرها يكسب رهانا ، تراهن عليه مع الزوج ، و « زهم » التي استدرجت « عالية » بنت الشريف العقيلي لكي يفسق بها صاحبها « سهم » ، كلها نماذج لهذا النمط من العجائز اللاتي لم يثق بهن المجتمع مطلقا ..

(٣) مسكك السالف عجاب ليل : مداعنتك لامراتك أثناء الليل



مقاله ابو ترابا الحجارى سلامه .. لدي من قال  
الدنيا بدم لي .. صدق ومن قال الزمان عدار  
.. يا مائس نانت من الارواح وحايظه .. وساعه  
ما ماتت ماصالت الدخان .

فالدنيا خائنه لا امان لها ، لا بتخلي الراكب  
رالب ولا الماشى ماشى ، وهى « زى العساريه  
تقص لل واحد شسويه » ، ونشبه دولاب  
السديه ادى يدور ويدور ، ليرفع هذا الجزء مرة  
ويخفضه اخرى ، ويرفع آخر بدلا منه ، وهى  
لا تضطهد الا خيار الناس وعدم ثباتها وتقلبها  
هو ادى جعل « السبعا » تجوع ، وترجو  
اللاب :

نوادى الوقت خلت السباع نامت  
عصى جادين فى صون سيط العويل نامت  
والص نزل عليهم فى اخلا نامت  
ياميب حسارة نبت بيوتهم لكل الناس  
ونابوا يحموا الى يصدم من تل نى ياذيه  
الله يبعث يا زمن بترفع اهل الناس  
ويجيى يا زمان على ابن الاصول الطيبة تاذيه  
من بعد تزهم سابوا فراشهم للخسما عليه  
نامت (١)

وهو الذى جعل كرام الناس يتركون فراشهم ،  
للاذال ينامون فيه ، ويتمتعون به ، ان الدنيا  
لا تدوم لاحد ، لم تدم للاسندر الاكبر ، ولم  
تدم لداود ولا لسليمان (عليهما السلام) :

الدنيا غاوية ما دامت للناس ولا ليه ..  
ولا دامت لمصرى ولا للرومى الى شيا سور  
اسكندرية ..  
ولا دامت لسيدنا داود الى قتل الحديد ولان  
لما بقى اميه ..  
ولا دامت لسيدنا سليمان الى طاعه الانس  
والجنه ..  
ولا دامت لسيف اليزول الى سعى وجاب كتاب  
الميه ..

ولا دامت لا بوزيد ودياب ايام حروب  
الهالية .. (٢)  
وهكذا يؤكد الفنان الشعبى حقيقة الدنيا ،  
وتقلبها ، وانها لا تستقر على حال فابن هؤلاء  
جميعا من انبياء وقادة ومحاربين أشداء ، قهروا  
الممالك ، وأذلوا العروش وبنوا المدن ، وانطاعت  
لهم الانس والجان . ولعل السبب الذى يكمن  
وراء هذا الاصرار على ذم الدنيا ، واحتقارها ،

(١) الخسا : الاندال

(٢) سيف اليزول : سيف بن دى يزن - الميه : الماء

ان المظاهر المختلفه للحياة الانسانية ، سواء  
من جانبها المادى أو المعنوى قد انازت انبياء  
الانس ، فدفعته الى التقدير فيها ، والتعجب عنها .  
لقد ساءل الانسان دائما عن ماهية الحياة ، ولم  
يلن هذا التساؤل هو التساؤل الفلسفى الذى  
يمن ملاحظته عند من وقفوا حياتهم وتقديرهم على  
حل رموز الحياة ، وسير عورها ومعنى ذلك انه  
فى بصره عامه ، ذلك ان المجتمع الشعبى قد  
نصر الى الحياة نظرة موضوعية واعية الى انص  
حد ، نراى جانبها المشرق ، كما راي جانبها  
المظلم المجمع ، وعبر عن كلا الجانبين فى ترائه  
اعنى . وبينه ريز رسم ذلك على اجاب المزم  
منها ، الذى جعله يشعر أنها ليست ورودا  
واصواء باهرة وان ، الالم ، والبؤس شيء ضرورى  
لابد من ان يسلم به الانسان . وعلى ذلك فقد  
هيا الاصار الثقافى للأفراد الاساليب التى يكيفون  
بها انفسهم لهذه الحمية ، فعزا بعض اسباب  
الالم الى صعيان الانسان نفسه ، لا الى عوامل  
خارجية عنه ، ولعل فى قصة الصياد ادى فابل  
الثورة اثناء ذهابه للصيد ، وما انتهت اليه هذه  
العصه ، تمثل هذا الجانب .

كما عزا بعضها الاخر الى طبيعة الحياة نفسها ،  
التى عرفها نتيجة للخبرة الطويلة التى تراكمت  
عبر اجيال واجيال ، حتى استقرت لتأخذ شكل  
الحمية التى لا تقبل مناقشة أو نقضا . فالراوى  
نى مقدمه احديه ، لابد من أن يؤد على هذا  
اجانب فيقول :

« انا العايدة منى .. صلاتى على النبى ..  
نبى عربى .. سيد ولد عدنان ..  
لولا النبى لم كان .. شمس ولا قمر ..  
ولا نوكب يصوى على الوديان ..  
أهبى على امرا .. ما فاتوا نزيلهم .. ماتوا  
وعاشوا ما مالوا الزمان تعبان ..  
أهبى على امرا .. كانوا معدن النسب ..  
أهبى على امرا واقول قصدان ..  
ولا كل من قال .. يافلان انت صاحبى ..  
السن يضحك والفليب ملان ..  
دنيه غرورة لا .. امان لها .. تقلب تقلب  
كما الدولاب ..  
تفوت على الاخين .. تاخذ خيارهم .. ماتخل  
الا الخايب النلمان ..  
دنيه توطى عزيز القوم .. وترفع ندالها ..  
وتفوت على البطلان تاخذ عصاته .. وتخله  
كمان دابر خيران ..





فى سبيله براحتها ، وسلامتها ، حتى تصل اليه  
لتنقذه من مرضه . مع معرفتها بأنه قد يقابلها  
عندما يشفى . ولكنها مع ذلك تخاطر من اجل  
حبها ، وتصل فى النهاية الى تحقيق غرضها ،  
واستعادة حبيبها مرة أخرى . والامثلة على ذلك  
شيرة يمكن ان يلاحظها المرء فى العديد من  
الحكايات .

ان صدق النظرة الواقعية للحياة التى  
يستشعرها الباحث من حياة المجتمع وتعبيراته  
الفنية لا تنسحب على حياة تفكره تجريدية  
فحسب بل تنسحب ايضا على ما يحويه احياه  
من اناس . ومن علاقات ، فاجتمع الشعبى يدرك  
ان سلوك الفرد انما يؤثر تأثيرا كبيرا ، فى المجتمع  
له . ولذلك فهو يطالب الفرد بأن ينظم حياته  
وسلوكة ، مقدرا ما يقع على ناهله من مسئوليات  
تجاه نفسه ، وتجاه غيره . ولذلك فالمجتمع مثلا  
لا يهمل شئ العقاب على عمل يناسب مع اسلوب  
العام الذى يرتضيه المجتمع ، فالجزء لا بد من أن  
يوقع فى الحال . لا أن يؤجل الى حياة ثانية او الى  
ما بعد الموت . كما ان السلوك الذى يلقى احتفاء  
المجتمع به ، وتقديره له ، لا بد من أن ينال جزاء  
هذا الاستحسان فى الحال ايضا . ويقوم العرف  
السائد فى المجتمع بتأكيد هذه الحقائق فمن يقتل  
نفسا لا بد من أن يلقى عقابه ، بصورة تردعه عن  
العودة لمثل هذه الجريمة مرة ثانية ، ويمثل هذا  
الجانب المادى للعرف اما الجانب المعنوى فهو  
الذى اتخذ شكل التعبير الفنى ، فى الحدوتة أو  
المثل أو غيرها لاقرار هذه المبادئ . . . ففى

رغم ما يلاحظه الباحث من اقبال الناس عليها ،  
ومحاولتهم التى لا تنتهى لاغتنام لذاتها هو ان  
المجتمع يرى ان الحكمة هى تقبل حقائق الحياة ،  
مرها قبل حلوها . ذلك انه لما كان على المرء أن  
يعانى من الحسارة والظلم وما قد يلاقه فى حياته  
من حرمان ، أو من نكران الاصدقاء ، وهجران  
الاحبه ، وان ذلك يتسبب فى آلام عميقة واحزان  
شيرة ، فانه من الاضل للفرد ان يكون مستعدا  
قبل كل هذه الامور . دون أن يكون لها تأثير  
لبير عليه ما دام ينتظر منها ذلك ، شئ أى وقت  
وفى أى مكان . فالآلم والعذاب اللذان يلاقيهما  
الفرد أثناء حياته . يبدوان شئ ثقافه المجتمع  
الشعبى حقيقه لا بد منها ، ولا بد للفرد من قبولها  
اذ انه مهما فعل فلن يستطيع أن يقدم او يؤخر  
فى الامر شيئا ، ومن هنا ينشأ الاحساس بالعجز  
أمام الحياه . ومن هذا الاحساس بالعجز ينبع  
الشعور الممض بالآلم الذى يغلف تعبير الافراد  
بالعلة سميكة من الحزن والنفجج الا أنه على الرغم  
من كل شئ وان للحياه جانبها المضى ايضا ،  
فليست الحياه كلها حزنا وألما ، والا أصبحت  
كثيرة لا نحمل ، ولا يقدر الانسان على ان يحيها  
أو أن يأمل شئ أن يحقق شيئا . ففى الحوادث  
يقاسى بطل الحدوته الكثير من المشاق ويمر بالعديد  
من المخاطر ، وتظل الدنيا مكفهره فى وجهه ،  
ثم لا تلبث أن تنفجر أمام اصراره وكفاحه اللذين  
بتوجههما وصول البطل الى غرضه .

فالفنانه التى يهجرها حبيبها لغير ذنب جنته .  
وتظلم الدنيا فى وجهها تخرج باحثة عنه ، مضحية



المآثورات الشعبية يعكس تصرف البطل عادة اهتمامات المجتمع بأخير الى أبعد حد ، بينما يعكس النذل اهتمامات المجتمع بالشر بنفس الدرجة من القوة والفعالية . . فالفتي الطيب ، الكريم ، الشجاع ، لا بد من أن ينال جزاء طيبته ، وخلفه الحميد ، أما الاشرار سأنهم يموتون أو يعاقبون عقابا صارما ، ذلك أنه لكي تستطيع هذه المآثورات الشعبية التأثير في افراد المجتمع ، فلا بد لها من أن ترضى الذوق العام لهؤلاء الافراد ومن ثم يجب أن يصور النذل أو الشرير في صورة ايجابية ، توضح شكل الشر الذي يتصف به وأثره أكثر من مجرد الإشارة الى انه لا يتميز بأى صفات خيرة أو حميدة .

ويأتى هذا في حقيقة الامر من أن الشر أمر يلقي انتباها كبيرا وتركيزا شديدا يتناسب مع دوره الذى يلعبه فى حياة المجتمع ، ويؤثر به على علاقات الفرد بغيره ، من ناحية . وبالمجتمع من ناحية أخرى ، وتتضمن الحكايات الشعبية نماذج كثيرة للشر وللخير الذى يلقي نفس الاهتمام من الناس ففي حكاية « النص نصيص » وهو الذى يمثل جانب الخير فى الحدوتة ينتصر « النص نصيص » دائما على قوى الشر المحيطة به ، متمثلة فى اخوته الذين يغبطونه على حظوته عند أبيهم ، وفى « الغولة » التى كانت ستأكل اخوته وتمتاز مثل هذه الحدوتة بأن الجانب الانسانى فيها واضح وقريب من الواقع ، فعلا ، فعلى الرغم من اساءة الاخوة الى أخيهم الا انه ينقذهم ، ورغم انهم اشرار ، وهم فى هذا يشتركون فى صفة الشر

مع الغولة ، الا أن « النص نصيص » ينقذهم ، ويقتل الغولة ، وهو بذلك يحافظ على صلة الدم ويقوم بواجبها ، كما يحب المجتمع ، وتسهم ظاهرة التناقل الشفاهى والانتشار التى تتميز بها المآثورات الشعبية فى تأكيد هذه القيم ، وهكذا يظل الناس سنين طويلة يتوارثون مثل هذه القصة وقد يضيفون اليها أو يعدلون فيها بما يوافق حياتهم ، العامة والخاصة . ويمكن أن يلاحظ المتأمل فى الحكايات الشعبية أن صورة البطل دائما تعكس نموذجا من السلوك ، قريب من سلوك الامراء والملوك ، ويتسم بسمات تكاد تكون انعكاسا لصورة الامير الفارس بل لعله يبرزه ويفوق عليه رغم ان قد نشأ فى وسط الفلاحين العاديين الذين يكونون الغالبية العظمى لشعبنا . فالبدوى الذى أكرم الملك والوزير وذبح لهما ناقته التى لا يملك غيرها ، ورفض ان يأخذ من الملك شيئا ، قد سلك سلوكا نبيل كوفىء عليه فى النهاية بالعثور على الكنز ، وبأن أصبح وزيرا . ولعل فى مثل هذه الصورة ما يحرص الشعب على تأكيده من أن بطله بتصرفه تصرف النبلاء ، انما يمكن أن يكون جديرا بالانتماء اليهم أو يشبه بهذا انه انما ينتسب الى اصل نبيل لعله موغل فى القدم ، ولكنه لم يختف ، ولم يندثر مع طول الزمن .

د . احمد مرسى





# الرقص الهندي

## أصوله وقواعده

يمكن أن يقال : ان الرقص في الهند ينقسم إلى ثلاثة أنواع : نريتا ونريتيا وناتيا . والنريتا هو الرقص البسيط الخالص أو الرقص الذي يعتمد على حركات الجسد والاعضاء وهي حركات يقصد بها اظهار جمال الجسم وتناسق الاعضاء ولا يحمل للمشاهد أى معنى . والنريتيا رقص تعبيري يحمل معنا معينا أو يحكى موضوعا أو يعبر عن فكرة . وتستخدم فى هذا النوع من الرقص تعبيرات الوجه الواضحة واشارات الايدي المعبرة التى تسير وفق قواعد ثابتة . والنريتيا رقص يعتمد بدوره على تعبيرات الوجه وحركات الايدي ولكنه يتضمن علاوة على هذا عنصرا دراميا يقدم للجماهير من خلال الكلمات .

بقلم موهان خوكار

ترجمة احمد آدم محمد





4



3

ويمكن وصف « الأدا فوس » بأنها وحدات في رقصات بهاراتا ناتيام وهي تتكون من سلسلة من الحركات المتوافقة القصيرة الايقاع للجسد والاعضاء والايدي والاقدام • وكل واحدة من الأدا فوس تتألف من ثلاثة عناصر رئيسية هي : ستانكا وشاري ونريتا هاستا • والستانكا هي الوضع الاساسي للوقوف والشاري حركة الساقين والقدمين أما النريتا هاستا فهي ايماء اليد الجميلة •

ورقص بهاراتا ناتيام فن يسير وفق قواعد محددة •• فن يعتمد على الدقة والصرامة في الأداء • ان وضع القدمين والمسافة بين الكعبين وثنى الساقين ووضع الركبتين والجسد والذراعين والراس •• كل هذا مقدر سلفا ، ولكي تقدم الراقصة عرضا جميلا لا بد أن تتنبه الى جميع التفاصيل الدقيقة ولا تغفل منها شيئا وهي تؤدي رقصتها •

وبهاراتا ناتيام ضرب من الرقص المعروف في جنوب الهند والبناء الفني لهذا الضرب من الرقص يتيح المجال لاستخدام أنواع الرقص الهندي الثلاثة نريتا ونريثيا وناتيا ، فمنه رقصات هي مزيج من النريثيا والنريثيا ورقصات مثل الأريبو وجاتيسوارام وئيلانا تنتمي الى النريثيا ورقصات مثل بادام وسلوكا وسابدم وجافالي تمثل النريثيا أما رقصات فارنام وسواراجاتي فانها تمزج بين النريثيا والنريثيا •

وكما قلنا من قبل ، فان النريثيا تعتمد على حركات راقصة لا معنى لها وانما تؤدي لمجرد اظهار جمال الجسم وتناسق الاعضاء وفي رقص بهاراتا ناتيام تعرف هذه الحركات التي تتم وفق أسلوب معين باسم « آدا فوس » وعندما تحاك خيوطها معا تكون وحدات رقصات الأريبو وجاتيسوارام وئيلانا •



وليس من شك في أن هناك اختلافات طفيفة في « التكنيك » الذي تلزم به الراقصات ، ومهما كانت المدرسة التي تنتمي إليها الراقصة فإن هناك مبادئ أساسية تراعيها في الموقف والوضع وخط الحركة المشترك بين جميع أشكال بهاراتا ناتيام وإذا كانت هناك فروق في « تكنيك » الأداء بين بعض المدارس فإنها قليلة الأهمية لأنها لا تغير شكل الرقصة تغييرا كبيرا فمثلا تعتقد إحدى المدارس أن القدمين والكعبين يجب أن تكون مضمومة في الوضع الأساسي بينما ترى مدرسة أخرى أنها يجب أن تكون منفردة . وتذهب مدرسة ثالثة إلى أن اليدين يجب أن تكونا في وضع رأسي في جميع المواقف التي تمتد فيها الذراعان وتخالفها مدرسة رابعة وترى أن تكون حركة اليد فوق الرأس وتصر مدرسة خامسة على أن تكون حركة اليد فوق الكتف . والأدافو ضرب من النريتا ولهذا فإنه لا معنى لما تنطوي عليه من حركات وأفعال ويلعب الوجه والعينان دورا مهما في أداء الأدافو إلا أن الوجه لا يمكن أن يحمل أي تعبير عاطفي كما هو الحال في النريتا بل يجب أن يكون مظهره هادئا لطيفا ولا يكون بأي حال من الأحوال مسرحيا للمطلبات العاطفية .



وجدير بالذكر أن اشارات الأيدي المستخدمة في الأدافو لا تختلف عن إيماءاتها في النريتا أو الرقص التعبيري . وهذه الإيماءات باليدين تعرف باسم نريتاهاستا ، والإيماءات هنا أقل عددا من إيماءات أساميوتا ( اليد الواحدة ) وساميوتا ( اليدين معا ) التي تستخدم في النريتا . وهي لا تحمل أي معنى ولكنها تستخدم كمجرد ملحقات تضيف الجمال على الرقصة . ومن ضروب النريتاهاستا التي تستخدم في الأدافو الإيماءات التالية : باتاكا وتريباتاكا والأبادما وكاتاكاموخوا وموشتي وسوشي وسيخارا ومريجازرسا .

ويعتقد بوجه عام أن هناك خمس عشرة مجموعة من الأدافو . وبعض المجموعات تشمل نمطا أو نمطين من الحركات بينما تشمل الأخرى ست حركات أو أكثر . ولكل مجموعة جملتها الخاصة التي تتكون من مقاطع صوتية تستخدم كإيقاع وتغمغم بها الراقصات عند أداء الأدافو . وعلاوة على هذا فإن كل حركة أدافو تؤدي بثلاث سرعات : بسيطة ومضاعفة وأربعة أضعاف وكل حركة أدافو يمكن أن تؤدي مرة على الجانب







الايمن ومرة أخرى على الجانب الايسر • وفيما يلي بعض مجموعات من ضروب الأدافو :

**تاتا :** كلمة تاتا معناها اندق أو اللكر • ولأداء رقصة تاتا تتخذ الراقصة وقفة أساسية وندق الأرض بقدميها محدثة ايقاعات مختلفة • وتكون القامة منتصبة والقدمان متباعدتان والساقان مثبتتان عند الركبتين بزاوية قدرها حوالي ١٢٠ درجة أو أقل • وتكون الركبتان على الجانبين في خط واحد مع باقي الجسد ولا يجوز أن يبرز إلى الأمام • وتكون القدمان منفرجتان أيضاً وبينهما زاوية قدرها حوالي ١٢٠ درجة وتكون المسافة بين الكعبين نحو سمك ٤ أصابع ، وهذا الوضع الذي يتخذه الجسد والساقان والقدمان يكون الوقفة الأساسية لهاراتا تاتام لأنه يتكرر عملياً في كل « الأدافو » والحركات • ومن ثم فإنه لا بد أن تفهم الراقصة المتدربة هذا الوضع وأن تتدرب عليه حتى تجيده وتتخذه بسهولة كما يحدث وهي تدمج بأداء باقي الحركات •

وعند تنفيذ هذه الرقصة تتخذ الراقصة الوضع الذي شرحناه فيما سبق ثم تمد ذراعيها أفقياً وتكون الساعدان والبدان منحنيان قليلاً إلى الأمام • وتحفظ باليدين في وضع أفقي ويسمح بتقويس الأصابع قليلاً إلى أعلى • وبعد اتخاذ هذا الوضع ( شكل ١ ) ترفع الراقصة رأسها إلى أعلى وتنظر إلى الأمام ثم ترفع أحد قدميهما ( شكل ٢ ) ثم تدق بها الأرض بشدة • ثم تكرر هذا بقدمها الأخرى • ويجب الحرص عند رفع أحد القدمين ألا يختل وضع البداية الذي يتخذ الجسد •



وفيما يلي الضروب المختلفة لرقصة تاتا والمقاطع الصوتية التي تنطق لتستخدم كإيقاعات تؤدى عليها الرقصة :

( أ ) **تايها ناي :** ترفع القدم اليمنى ويدق بها على إيقاع « تايها » ثم ترفع القدم اليسرى ويدق بها على إيقاع « ناي » ويكرر هذا •

( ب ) **تايها تاي :** ترفع القدم اليمنى ويدق بها على إيقاع « تايها » ثم ترفع نفس القدم مرة أخرى ويدق بها على إيقاع « تاي » ويكرر هذا بالقدم اليسرى •



(ج) **تايها تايها تاي** : ترفع القدم اليمنى ويدق بها على ايقاع « تايها » ثم ترفع مرة أخرى ويدق على ايقاع « تايها » ثم ترفع مرة ثالثة ويدق بها على ايقاع « تاي » أى يدق نفس المكان ثلاث مرات متتابعات بالقدم اليمنى . ويكرر هذا بالقدم اليسرى .

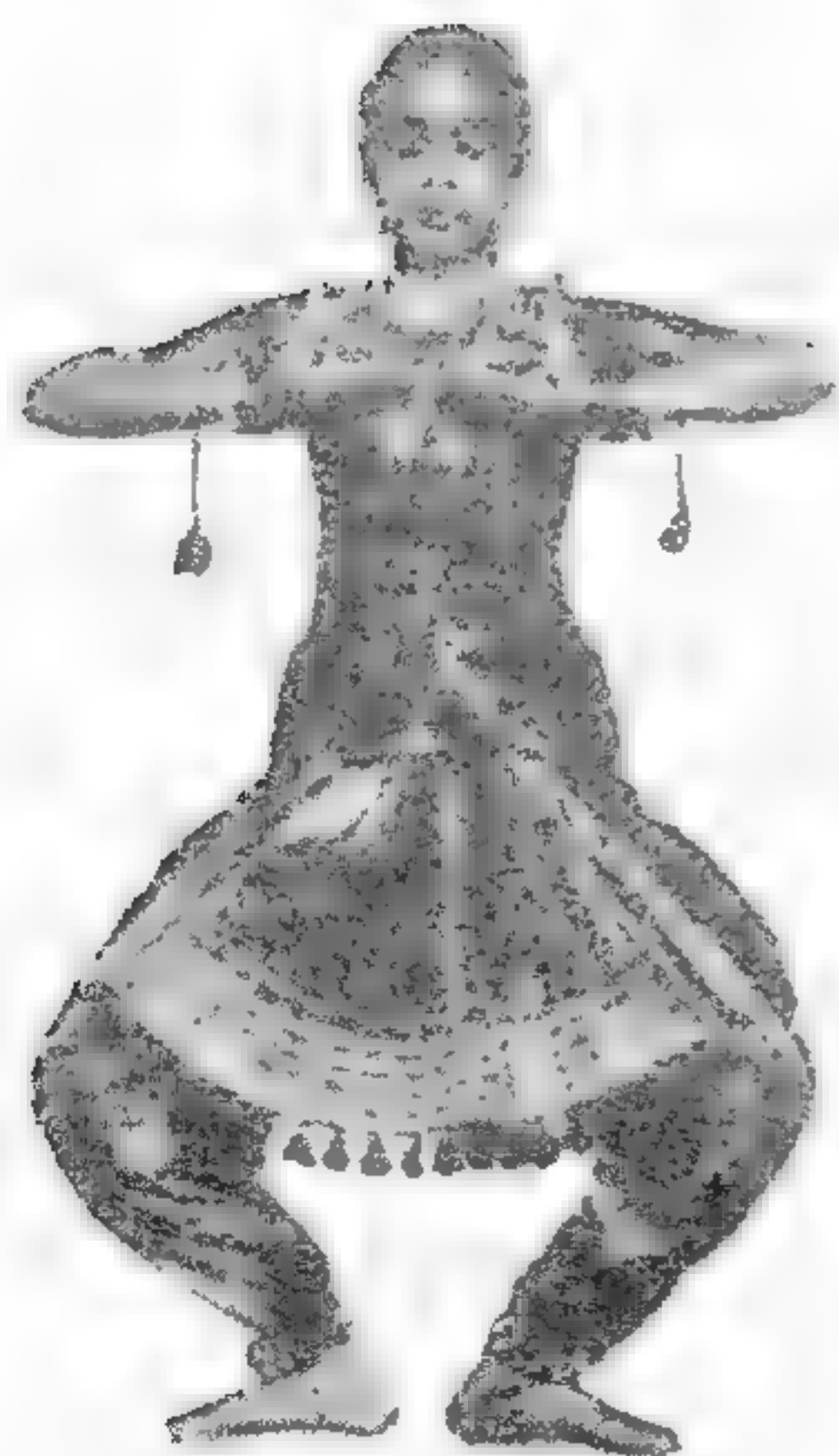
(د) **تايها تايها تاي تاي تام** : ترفع القدم اليمنى ويدق بها على ايقاع كل مقطع صوتي من هذه المقاطع أى يدق بها خمس مرات ولكن يجب أن يكون الوقت الذي يستغرقه الدق بالقدم على ايقاعات « تاي تاي تام » هو نفس الوقت الذي يستغرقه الدق بالقدم على ايقاع « تايها تايها » أو بعبارة أخرى إذا كان الدق بالقدم على ايقاع « تايها تايها » يستغرق المدة بين طرقتين فإن الدق بها على ايقاعات « تاي تاي تام » يجب أن يستغرق نفس هذه المدة . ويكرر هذا بالقدم اليسرى .

(هـ) **تاي تاي دا تا تاي تاي تام** : ترفع القدم اليمنى ويدق بها على ايقاع كل مقطع صوتي من المقاطع « تاي تاي دا » ثم ترفع القدم اليسرى ويدق بها على ايقاع « تا » ثم يدق بالقدم اليمنى مرة أخرى على ايقاع كل مقطع من المقاطع الصوتية « تاي تاي تام » ويكرر هذا عند الدق بالقدم اليسرى ويدق بالقدم اليمنى على ايقاع « تا » .

**ناتا** : في هذه الرقصة تستخدم الكعبان لأول مرة والمقاطع الصوتية التي تؤدي الرقصة على ايقاعاتها هي **تايوم داتا تايوم تا**

وفيما يلي الضروب المختلفة لهذه الرقصة :

(أ) يتخذ وضع البداية ( شكل ٣ ) وهذا يشبه نفس الموقف الموضح في شكل ١ . وعلى ايقاع تايوم تمد الساق اليسرى الى الجانب الايمن ، وتجسذب الكتف اليمنى قليلا الى الداخل وتقلب الكف اليمنى الى أعلى وتدار الرأس للنظر الى اليسر اليمنى



11



10



9



( شكل ٤ ) • وعلى ايقاع داتا ترفع القدم اليمنى كما فى شكل ٢ ثم يدق بها لتتخذ لوضع الاول ( شكل ٣ ) • وفى الوقت نفسه يدفع الكتف الى الوراء ليتخذ الوضع الاول ( شكل ٣ ) • وفى الوقت نفسه يدفع الكتف الى الوراء ليتخذ الوضع الاصل الطبيعى وتقلب الكف الى أسفل وتدار الرأس للنظر مباشرة الى الامام ( شكل ٣ ) • ويكرر هذا على الجانب الايسر على ايقاعات المقطعين تايوم تا • ويمكن أداء لرقصة بقدم واحدة على ايقاعات المقاطع تايوم داتا تايوم تا بأكملها وذلك ب تكرار الحركة بأكملها مرتين بنفس القدم •

( ب ) تكرر الحركات المناسبة على ايقاعات تايوم داتا تايوم تا كما شرحناه آنفا فى الفقرة ( ١ ) ثم توضع القدم اليمنى خلف اليسرى ويدق بأصابع القدمين على ايقاع المقطع الصوتى « تايوم » وفى الوقت نفسه يثنى الجذع قليلا الى اليمين والى الامام وتمد الكف اليمنى الى الامام بالقرب من الصدر ونحني الرأس قليلا للنظر الى الكف الايمن ( شكل ٥ ) • وعلى ايقاع « داتا » ترفع

القدم اليسرى ويدق بها فى نفس المكان • وفى الوقت نفسه تقف الراقصة معتدلة ورأسها مرفوع وتقلب الكف الى أسفل وتنظر مباشرة الى الامام ( شكل ٦ ) وعلى ايقاع مقطعى « تويوم تا » تكرر الحركة كما شرحنا فى حالة الاداء على ايقاع « تايوم داتا » فى الفقرة ( أ ) ( شكل ٤ وشكل ٣ ) • وتكرر الحركات المتتالية بأكملها بالقسم اليسرى •

( ج ) يتخذ الوضع الموضح بشكل ٣ • وعلى ايقاع المقطع « تايوم » تمد الساق اليمنى الى الامام ( ولا تتنى عند الركبة ) وفى الوقت نفسه سحني الجسد الى الامام والى اليمين وتمدد الذراع اليمنى حتى توضع اليد اليمنى فوق القدم اليمنى ( شكل ٧ ) • ويحتفظ بالموقف نفسه وعلى ايقاع المقطع « داتا » ترفع القدم اليسرى ويدق بها فى نفس المكان • ثم على ايقاع « تايوم » توضع القدم اليمنى خلف اليسرى ويدق بأصابع القدمين وفى الوقت نفسه تكون القامة منتصبة وتوضع اليد اليمنى فوق الرأس ويدار الوجه الى أعلى وينظر اليها شكل ( ٨ ) ويحتفظ بالوضع



14



13



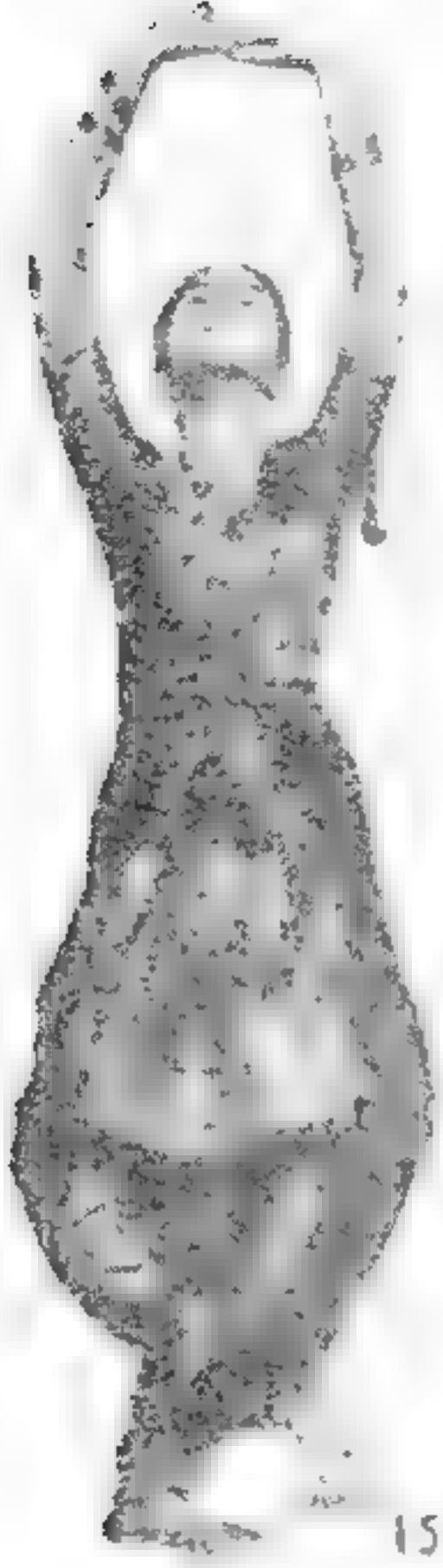
12



نفسه وعلى ايقاع « تا » ترفع القدم اليسرى ويدق بها في نفس المكان . ثم تكرر الحركة التي شرحناها في الفقرة (أ) (شكل ٤ وشكل ٣) مرتين بالقدم اليمنى لكي يتم الاداء على ايقاع الجملة « تايوم داتا تايوم تا » مرة أخرى . وتكرر نفس الحركات المتتالية بأكملها بالقدم اليسرى .

(د) يتخذ الوضع الموضح في شكل ٩ وتكون اليدين بالقرب من الصدر والرأس منتصبين والعينان تنظران الى الامام . وعلى ايقاع المقطع الصوتي « تايوم » تمتد الساق اليسرى الى الامام على خط مستقيم مع الحرص على عدم ثنيها عند الركبة وفي الوقت نفسه ينحني الجسد الى الامام وتمتد اليدين معا حتى تصلا بالقرب من وقوف القدم اليمنى الممدودة ويعدل وضع الوجه للنظر الى هاتين اليدين (شكل ١٠) . ويحتفظ بالوضع نفسه وعلى ايقاع المقطع الصوتي « داتا » ترفع القدم اليسرى ويدق بها في نفس المكان . ثم على ايقاع المقطع الصوتي « تايوم » تعود الراقصة الى الوضع الابتدائي وتدق بقدمها اليمنى المكان الاصل الذي كانت تقف عليه وتنظر الى اليدين (شكل ١١) وتحتفظ بالوضع نفسه ثم على ايقاع المقطع الصوتي « تا » ترفع القدم اليسرى وتدق بها في نفس المكان . ثم تقوم بعد ذلك باداء الحركات المتتالية على ايقاعات « تايوم داتا تايوم تا » كما توضيح في الفقرة (أ) وتكرر الحركات المتتالية بالقدم اليسرى .

(هـ) يتخذ الوضع المبين في شكل ٩ ثم على ايقاع المقطع الصوتي « تايوم » تمتد الساق اليمنى الى الجانب الايمن ويدق بالعقب الايمن وفي الوقت نفسه ينحني الجسد الى الجانب الايمن وتمتد الذراعان ويحول الوجه للنظر الى اليد اليمنى كما هو مبين في شكل ١٢ . ويحتفظ بالوضع نفسه على ايقاع المقطع الصوتي « داتا » ولكن ترفع القدم اليسرى ويدق بها في نفس المكان . وعلى ايقاع « تايوم » يلف الجسد والوجه نحو اليسار وتحول القدم اليمنى بحيث تكون اصابع القدم الى اسفل وتغير اليدين من « الابداما » الى « كاتاكاموخا » وينظر الى اليد اليسرى (شكل ١٣) . ثم





على ايقاع المقطع الصوتى « تا » يحتفظ بالوضع نفسه ولكن القدم اليسرى ترفع ويدق بها فى نفس المكان • ويؤدى بعد ذلك سلسلة الحركات «تايوم داتا تايوم تا» كما هو مبين فى الفقرة ( د ) • ثم تكرر سلسلة الحركات يأكملها على الجانب الأيسر •

( ٩ ) يتخذ الوضع المبين فى شكل ٩ ثم على ايقاع المقطع الصوتى « تويوم » تمد الساق اليمنى الى الامام ( تمد القدم الى الامام قليلا مع الحرص على ألا تنثنى الساق عند الركبة ) وفى الوقت نفسه ينحنى الجسم الى الامام قليلا الى الجانب الايمن وتمد الذراعان وينحنى الوجه للنظر الى اليد اليمنى التى تكون قريبة من القدم اليمنى وفوقها ( شكل ١٤ ) • وعلى ايقاع المقطع الصوتى « داتا » يحتفظ بالوضع نفسه ولكن القدم اليسرى ترفع ويدق بها فى المكان نفسه • ثم على ايقاع المقطع الصوتى «تايوم » توضع القدم اليمنى خلف اليسرى ويدق بأصابع القدم وفى الوقت نفسه ترفع الذراعان الى أعلى وتضم اليدين مع الاحتفاظ باليد اليمنى فى وضع « سوزن هاستا » واليد اليسرى فى وضع « موسى هاستا » لينظر الى اليدين وهما الى أعلى ( شكل ١٥ ) • وعلى ايقاع المقطع الصوتى « تا » يحتفظ بالوضع نفسه ولكن ترفع القدم اليسرى ويدق بها فى نفس المكان • وبعد ذلك تكرر حركات ايقاع الجملة « تايوم داتا تايوم تا » ولكن بطريقة مختلفة هكذا : على ايقاع المقطع الصوتى « تايوم » تقفز الراقصة قليلا ثم تهبط فى نفس المكان وجسمها منتصب وقدمها مضمومتان وذراعاهما ممدودتان على خط مستقيم الى اليمين وإلى اليسار ( واليدين فى وضع « كاتا كاموخا » ) ويحول الوجه للنظر الى اليد اليمنى ( شكل ١٦ ) • ثم على ايقاع المقطع الصوتى « داتا » يدق بالقدم اليسرى وترفع القدم اليمنى وينحنى الجسد قليلا الى اليمين وتوضع الذراعان متعارضتين أمام الصدر ويغير وضع اليدين الى « ألا يادما هاستا » ويعدل الوجه لينظر الى مكان الذراعين وهما متعارضتان ( شكل ١٧ ) • ثم على ايقاع المقطع الصوتى « تايوم » والمقطع « تا »





تخفض القدم اليمنى المرفوعة ويجلس على  
العقبين المرفوعين وفي الوقت نفسه  
تمد الذراعان الى الجانبين ( واليدان في وضع  
باتاكا ) وينظر رأسا الى الأمام ( شكل  
١٨ ) . وتكرر سلسلة الحركات بأكملها  
على الجانب الأيسر .

نا تاي تاي تا :

( ١ ) يتخذ الوضع المبين في شكل ٩ وعلى  
إيقاع المقطع الصوتي « نا » تظا الراقصة  
نفس المكان وعلى إيقاع المقطع الصوتي  
« تاي » تحرك القدم اليمنى قليلا الى الجانب  
الأيمن وتظا الأرض مرة أخرى ( شكل  
١٩ ) وعلى إيقاع المقطع الصوتي التالي  
« تاي » توضع القدم اليسرى خلف اليمنى  
ويدق بأصابع القدم ( شكل ٢٠ ) وعلى  
إيقاع المقطع الصوتي « تا » تحرك الراقصة  
القدم اليمنى قليلا الى الجانب الأيمن وتظا  
الأرض مرة أخرى وفي الوقت نفسه تخفض



١٩



20

العقب الأيسر المرفوع (شكل ٢١) . ويوفق  
بين حركات القدمين هذه وبين حركات اليدين  
هكذا : تكون اليدين في البداية كما في  
شكل ٩ وعلى إيقاع المقطع « نا » تميل  
اليدين اليمنى وهي في وضع « كاتاكاموخوا  
هاستا » قليلا ثم ترتفع مرة أخرى . ثم  
يغير وضع اليدين الى الأبادما وعلى إيقاع  
« تاي تاي تا » ترسم قوسا كبيرا يبدأ  
قرب الصدر ويسير عاليا فوق الرأس  
متجها الى اليمين ( انظر أشكال  
١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ) . وكما هو مبين في  
الأشكال المذكورة تتبع الرأس والعينان  
اتجاه اليد في الحركة . وبعد هذا تؤدي  
الراقصة على إيقاعات المقاطع الصوتية  
« ذي تاي تاي تا » وفيها تكون الحركة  
بأكملها معكوسة هكذا : على إيقاع « ذي »  
يكون الجسد في الوضع المبين في شكل  
٢١ وبينما يدق بالقدم اليسرى في نفس  
المكان تميل اليد اليمنى في وضعها .



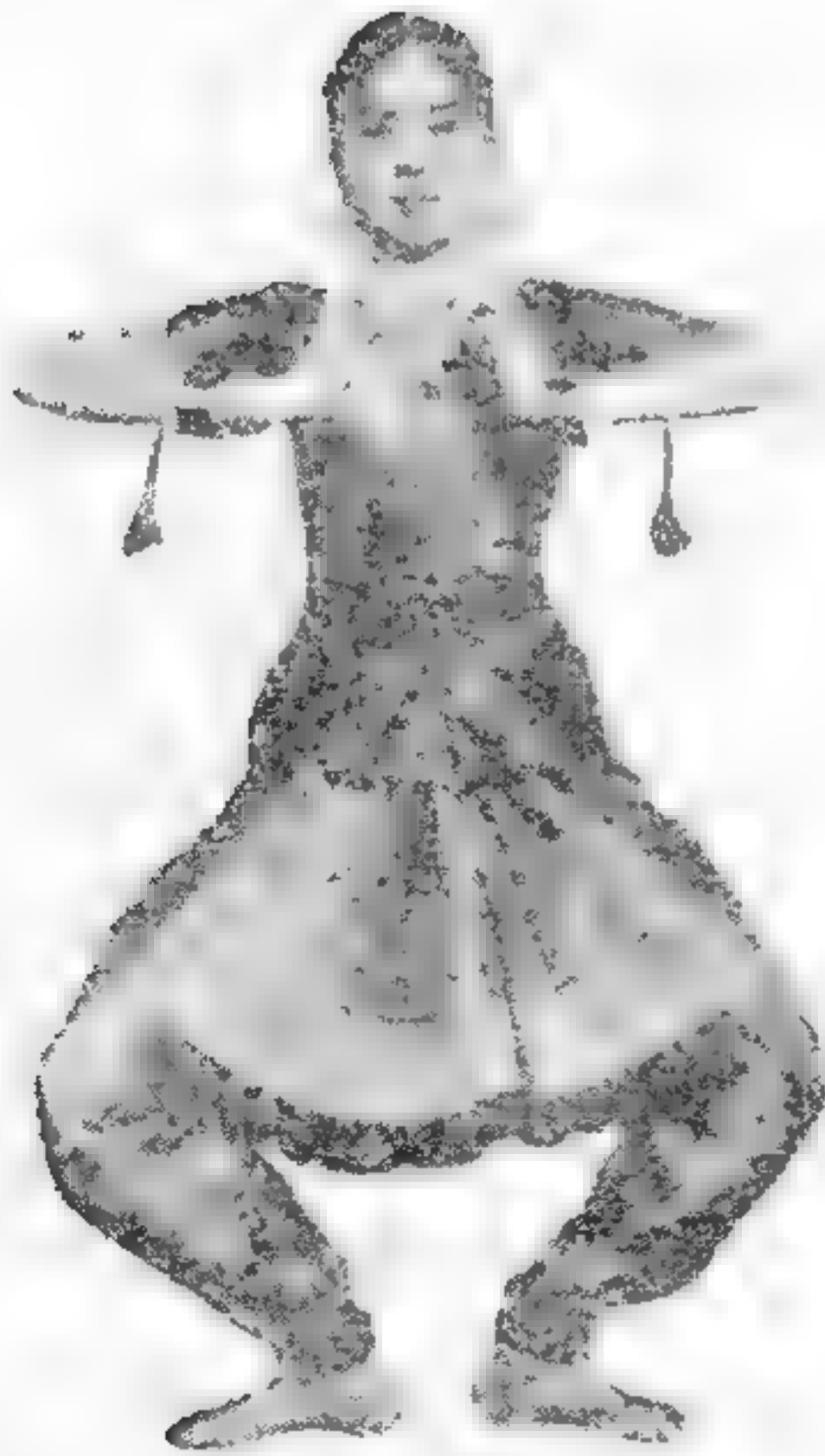


22



21

وتعكس حركات القدمين على إيقاعات « تاي تاي تا » وترسم اليد نفس القوس وهي تعود إلى الوضع الأصلي ( كاتاموخوا ) وذلك على إيقاع المقطع الصوتي « تا » ( شكل ٩ ) . ثم تكرر سلسلة الحركات بأسرها على الجانب الأيسر .



23

(ب) يتخذ الوضع المين في شكل ٩ . وتكرر حركات القدمين نفسها على إيقاعات « تا تاي تاي تا ذى تاي تاي تا » كما هو موضح في الفقرة ( ١ ) السابقة . ويوفق بين حركات اليدين بهذه الطريقة : على إيقاع « تا » يغير وضع اليدين من « كاتاموخوا » إلى « الأبادما » وعلى إيقاع « تاي تاي تا » ترسم اليدين دائرة كبيرة من أسفل الخصر إلى اليمين من أعلى فسوق الرأس يضاف إلى هذا أنه عندما تتسم الدائرة على إيقاع « تا » يغير وضع اليدين إلى « كاتاموخوا » مرة أخرى ( شكل ٢٢ ) . وتتبع العينان اتجاه حركة اليد اليمنى . وعلى إيقاع « ذى تاي تاي تا » تعكس حركات اليدين والقدمين . ثم تكرر







الحركات بأسرها من البداية بالشروع في  
الحركات من الجانب الأيسر .

كوديتو ميتو : في هذه الرقصة تقوم الأقدام  
بحركات إيقاعية مستمرة على إيقاعات المقساطع  
الصوتية « تاي ها تاي يي تاي ها ها تاي يي »  
وتكون القدمان مضمومتين في البداية ( شكل  
٢٧ ) . وعلى إيقاع المقطع الصوتي « تاي » تقوم  
الراقصة بالقفز على قدميها والكعبان مرفوعان  
( شكل ٢٨ ) . وعلى إيقاع المقطع الصوتي « ها »  
يخفض الكعبان لتدق بهما الراقصة الأرض (شكل  
٢٩) . وعلى إيقاع « تاي » تقوم بانقز على أصابع  
قدميها مرة أخرى وعلى إيقاع « يي » تخفض  
الكعبين لتدق الأرض بقدميها من الأصابع إلى  
الكعبين وتؤدي حركة القدمين على هذا النحو  
في كل « أدافو » هذه المجموعة ومهما يكن من شيء  
فهناك ضروب مختلفة في استعمال اليدين والجسد  
نجملها فيما يلي :

( ١ ) يتخذ الوضع المبين في شكل ٢٩ : تمد  
الذراعان إلى الجانبين وتتخذ اليدين وضع

كاتاكاموخا . وعلى إيقاع المقطع الصوتي  
« تاي » يغير وضع اليدين إلى الأبادما  
ويحرك الكتف الأيمن قليلا إلى الورا والكتف  
الأيسر قليلا إلى الأمام وتدار الرأس للنظر  
إلى اليد اليمنى ( شكل ٢٨ ) . وعلى إيقاع  
المقطع الصوتي « ها » يحتفظ بنفس الوضع  
ولكن يدق بالكعبين . وعلى إيقاع المقطعين  
الصوتيين « تاي يي » تؤدي حركة القدمين  
نفسها القفز على أصابع القدمين ثم الهبوط  
لدق الأرض بالقدمين من الأصابع إلى  
الكعبين - وتعود اليدين إلى وضع كاتاكاموخا  
هاستا الأصلي ويعود الكتفان إلى وضعهما  
المستقيم الطبيعي وترفع الرأس وينظر  
إلى الأمام ( شكل ٢٩ ) . وبعد ذلك يوضع  
الذراعان متعارضين أمام الصدر ويكون  
الذراع الأيمن فوق الأيسر واليدين في  
وضع الأبادما والرأس منحني قليلا للنظر  
إلى اليدين ( شكل ٣٠ ) وهذه الحركة تتم  
على إيقاع المقطعين الصوتيين « تاي ها »  
ثم يباعد ما بين اليدين على إيقاع المقطعين  
الصوتيين « تاي يي » ( كما كانا من قبل )



29



28



27





32



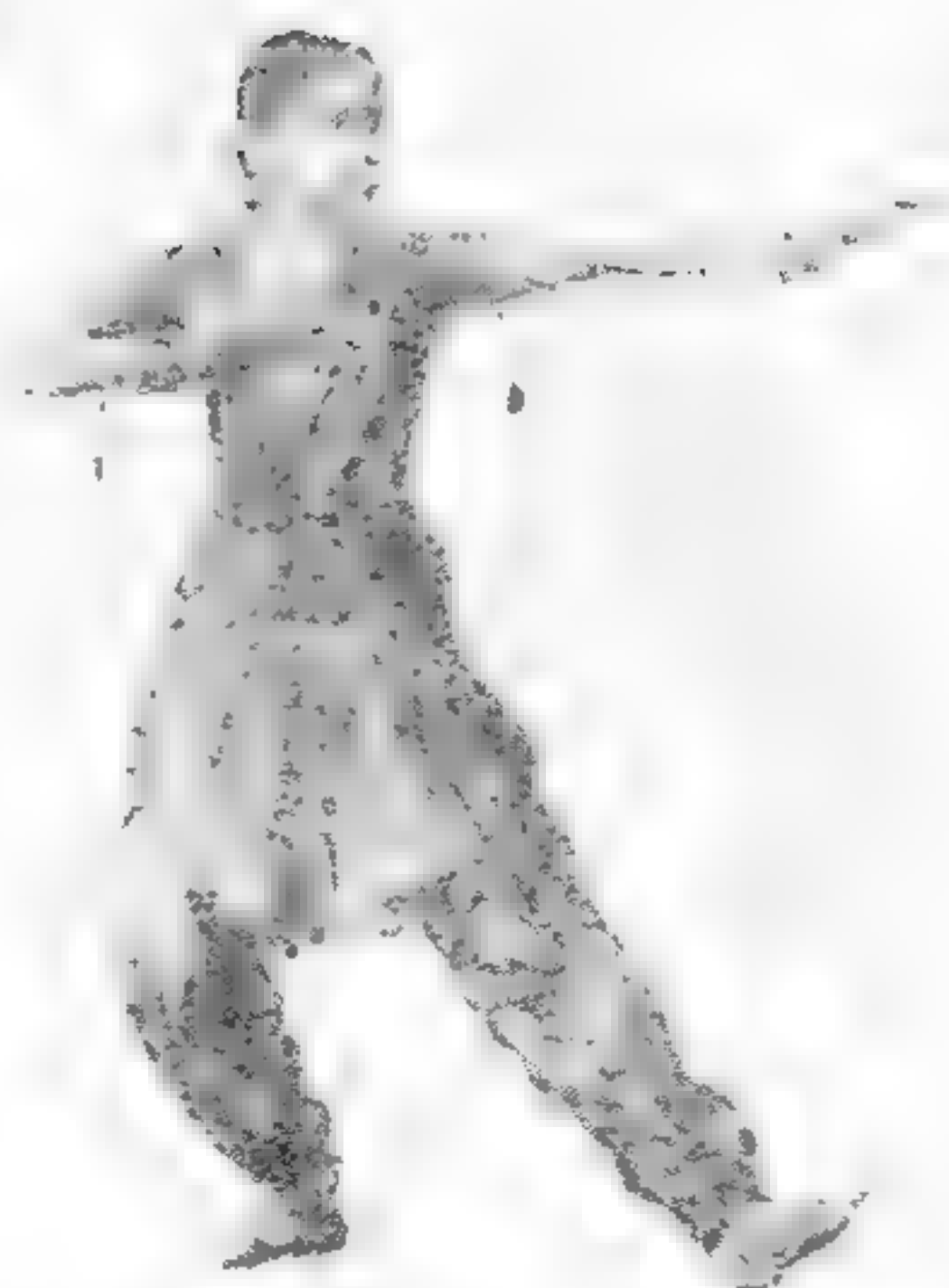
31



30



38



37

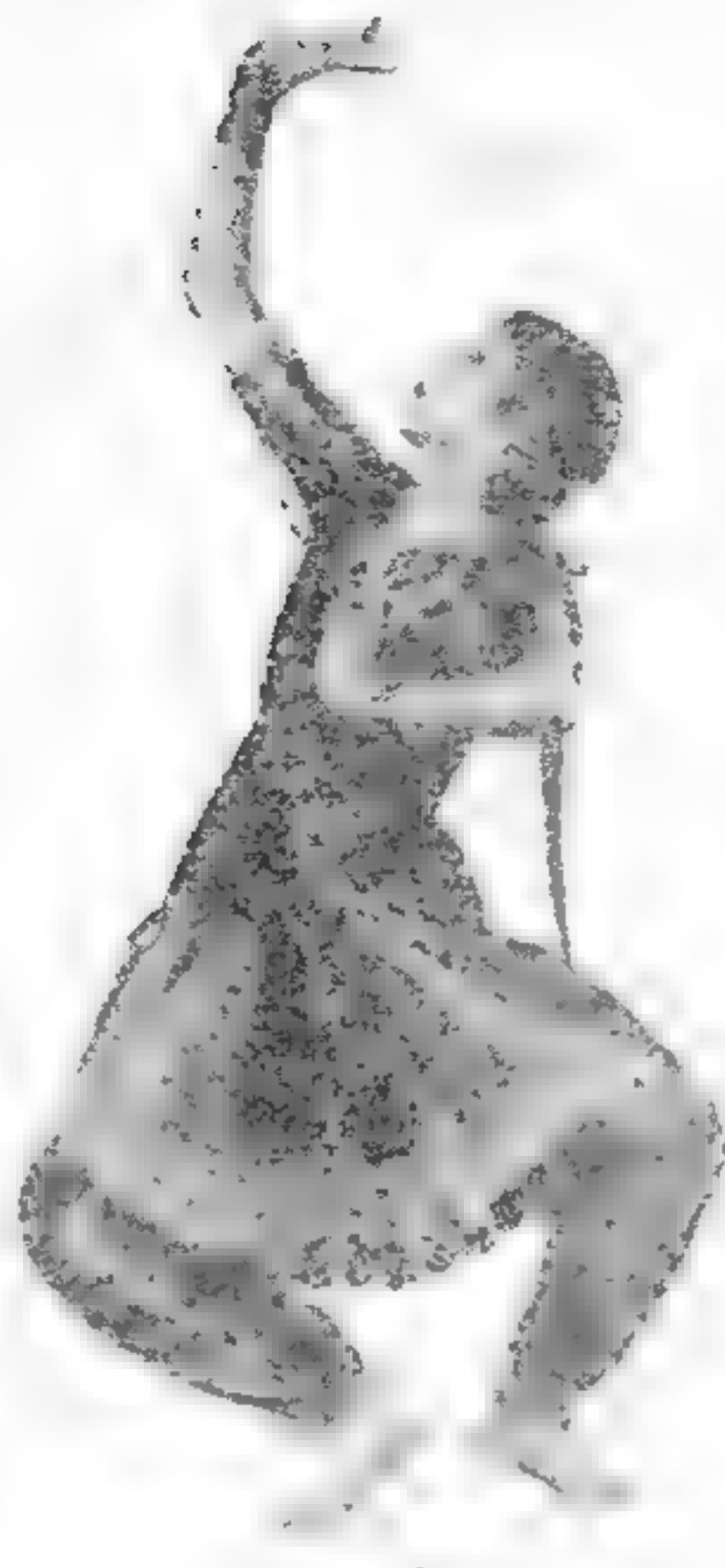


36





35



36



37

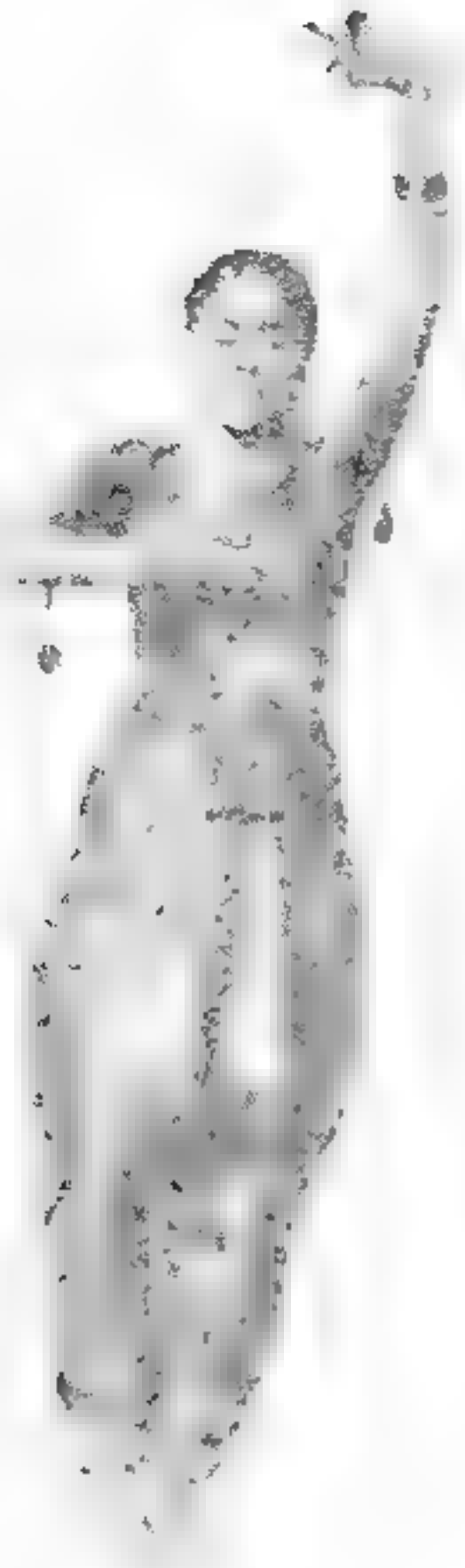
(ج) وضع البداية هو نفسه ( شكل ٢٧ ) وحركة القدم هي بعينها أيضا . وعلى ايقاع المقطعين الصوتيين « تاي ها » يمد الذراع الايمن خلف الجسم وتكون اليد في وضع الابدأ وما يلتفت بالرأس الى الورا . للنظر الى اليد اليمنى ( شكل ٢٣ ) . وعلى ايقاع المقطعين الصوتيين « تاي يي » تعود اليد اليمنى الى الوضع الابتدائي ( شكل ٢٧ ) . ثم تكرر سلسلة الحركات على الجانب الايسر .

( د ) وضع البداية كما هو مبين في شكل ٢٣ وتكون اليدين في وضع « تريباوناكا » وحركة القدمين لا تختلف عن حركتها في الحالات السابقة . وعلى ايقاع المقطعين الصوتيين « تاي ها » ترفع اليد اليمنى الى أعلى نحو الجانب الايمن وفوق الرأس وينحني الجسم الى اليسار وتدار الرأس للنظر الى

حسب ما هو مبين في شكل ٢٩ . وتكرر سلسلة الحركات بأسرها على الجانب الايسر .

( ب ) وضع البداية هو نفسه الذي شرحناه من قبل ( شكل ٢٧ ) وحركة القدم هي بعينها أيضا . وعلى ايقاع المقطعين الصوتيين « تاي ها » يمد الذراع الايسر الى الجانب الايسر ( في وضع كاتاكاموخا هاستا ) ويمد الذراع الايمن ( في وضع الابدأ وما هاستا ) رأسا الى الأمام وإلى أسفل وينحني الجسم قليلا الى الأمام للنظر الى اليد اليمنى ( شكل ٣١ ) . وعلى ايقاع المقطعين الصوتيين « تاي يي » يستقيم الجسم وتعود اليد اليمنى الى وضعها الاصيلي قرب الصدر ويغير وضعها الى كاتاكاموخا هاستا وينظر رأسا الى الامام ( شكل ٣٢ ) . وتكرر سلسلة الحركات بأسرها على الجانب الايسر .





40



39

الجانب الايمن قليلا ( شكل ٣٧ ) • وعند القيام بهذا تشنى الساق اليمنى عند الركبة بينما تمتد اليسرى على خط مستقيم وأصابع القدم مرفوعة قليلا ( شكل ٣٧ ) • تحرك القدم اليسرى الى الجانب الايمن وتضم الى القدم اليمنى ثم تقف الراقصة منتصبه القامة من جديد كما كانت فى وضع البداية وهذا يتم على ايقاع المقطع الصوتى « يا » • وفى الوقت نفسه تدار الرأس للنظر الى راحة اليد اليمنى القريبة من الصدر • ثم على ايقاع المقطع الصوتى « تاي » ترفع القدمان معا الى أعلى مع الارتكاز على الكعيبين وفى الوقت نفسه تدور اليدان عند المعصمين وتصبحان مشدودتين والاصابع تشير الى أعلى وترفع

اليد اليمنى المرفوعة ( شكل ٣٤ ) • وعلى ايقاع المقطعين الصوتيين « تاي يى » يخفض الذراع الايسر الى أسفل جهة الجانب الايمن وينحني الجسم الى اليمين وتدار الرأس للنظر الى اليد اليمنى ( شكل ٣٥ ) • ثم تكرر نفس الحركات على الجانب الايسر •  
تاي تاي يى : ( ١ ) تقف الراقصة وقامتها منتصبه وقدماهما مضمومتان معا وذراعيها الايسر ممتد بأكمله الى الجانب الايسر وراحة اليد الى أعلى أمام الصدر ( اليدان معا فى وضع باتاكا ) والرأس يستدير الى اليسار للنظر الى اليد اليسرى ( شكل ٣٦ ) • يحافظ على هذا الوضع الابتدائى للرأس واليدين وترفع القدم اليمنى قليلا وتوضع ( على ايقاع « تاي » ) جهة





الرأس قليلاً للنظر رأساً إلى أعلى ( شكل ٣٨ ) . ثم تخفض القدمان واليدان والرأس كلها مرة واحدة لاتخاذ الوضع المبين في شكل ٣٩ . وهذا يتم على إيقاع المقطع الصوتي « يى » . ويلاحظ أنه بينما يتم رفع القدمين واليدين والرأس بالتدريج ( شكل ٣٨ ) فإن تخفيضها يتم فجأة ( شكل ٣٩ ) . ثم تكرر الحركة بأكملها على أن تبدأ من الجانب المقابل .



(ب) تقف الراقصة منتصبة القائمة وقدماهما مضمومتان معاً واليد اليمنى في وضع الأبادما قرب الصدر والذراع اليسرى ممدودة في خط مستقيم إلى أعلى واليد في وضع





44

تدار اليد اليمنى ( فى وضع الابدما ) حتى تصبح مشدودة. كما ترفع الرأس قليلا للنظر مباشرة الى أعلى ( شكل ٤٢ ) ثم بحركة سريعة واحدة • وعلى ايقاع المقطع الصوتى « يى » تخفض القدمان المرفوعتان وتدار اليد اليمنى ، وهى لا تزال فى وضع الابدما لتصبح راحة اليد متجهة الى أعلى ، كما كانت فى وضع البداية وتخفض الرأس للنظر الى اليد اليمنى ( شكل ٤٠ ) ثم تكرر الحركة بأسرها على الجانب الايسر •

(ج) تقف الراقصة منتصببة القامة وقدماهما مضمومتان معا وذراعيها اليسرى ممدودة

كانا كاموخا ( شكل ٤٠ ) • وتخطو الى الامام بالقدم اليمنى مستخدمة الكعب أولا ثم القدم باكملها على ايقاع المقطع الصوتى « تاي » وفى الوقت نفسه تخفض اليد اليمنى قليلا ثم ترفعها مرة أخرى قرب الصدر كما لو كانت ترسم قوسا صغيرا أمام صدرها • وبينما تفعل هذا تنظر الى اليد اليمنى المتحركة ( شكل ٤١ ) • وتحرك القدم اليسرى الى الامام وتضمها الى القدم اليمنى لتتخذ وضع البداية من جديد شكل ٤٠ • وهذا يتم على ايقاع المقطع الصوتى « تاي » ترفع القدمان معا الى أعلى مع الارتكاز على العقبين وفى الوقت نفسه





الى اليمين وتضم الى القدم اليسرى ويستقيم وضع الجسم كما فى موقف البداية (شكل ٤٣) . وهذا يتم على ايقاع المقطع الصوتى « يا » . وعلى ايقاع المقطع الصوتى « تاى » ترفع القدمان معا الى أعلى مع الارتكاز على الكعبين كما ترفع الرأس قليلا للنظر رأسا الى أعلى . وعلى ايقاع المقطع الصوتى « بى » تطأ الراقصة الأرض بقدميها معا وتشد رأسها وتنظر الى أسفل وتحنى أيضا جسمها قليلا الى الامام (شكل ٤٥) . ثم تكرر الحركة بأسرها فى الاتجاه المضاد .

ترجمة : أحمد آدم محمد

جهة الجانب الايسر واليد مدلاة بارتقاء ، وذراعيها اليمنى ممدودة نحو الجانب الأيمن واليسر ( فى وضع مريجاسرسا ) وتمس الكتف الأيمن والرأس مستدير نحو اليمين للنظر الى اليد اليمنى ( شكل ٤٣ ) وعلى ايقاع المقطع الصوتى « تاى » ترفع القدم اليسرى وتتقدم بها الراقصة خطوة نحو الجانب الايسر وعند القيام بهذه الخطوة تشنى الساق اليسرى عند الركبة وتمد الساق اليمنى على خط مستقيم ، وأصابع القدم مرفوعة قليلا ، وفى الوقت نفسه ينحني الجسم قليلا جهة اليمين ، وإلى الامام قليلا (شكل ٤٤) . ثم تحرك القدم اليمنى



# علم الفولكلور .. محاولة لتعريفه

دكتور محمد محمود الجوهري

تقديم :

فوضى كثير من المفاهيم القائمة :

يمكننا أن نقول بأدى ذى بدء أن هناك اليوم في شتى دول العالم فرع من فروع المعرفة ذو حدود على درجات مختلفة من الوضوح ، ويتمتع بقدر معين من الاعتراف الرسمى يقل أو أكثر هو الآخر تبعاً لظروف كل مجتمع ، وقد تطلق عليه مسميات متباينة أيضاً ، ولكنه - رغم كل هذه الفروق والاختلافات - يستهدف دراسة بعض الجوانب التقليدية من ثقافة بعض المجتمعات الانسانية . وقد يصل الامر في بعض الحالات الى اعتباره دراسة شاملة للانسان « ككائن ثقافى » ونحن نستخدم مفهوم الثقافة Culture هو بطبيعة الحال بمعناه الفنى ، كما هو معروف في علم الانثولوجيا ، أى : مجموع التراث الاجتماعى بصفة عامة .

على اننا نلاحظ أنه كثيراً ما يثور الخلط في استخدام « المسميات » ، التى قد يختلف مدلولها من بلد لآخر . ولهذا السبب سأحاول منذ البداية أن أتجنب استخدام مصطلح معين من تلك المصطلحات المستخدمة عادة للدلالة على العلم الذى نحن بصدده . وسوف نفترض منذ البداية أنه لا وجود لآى من هذه المصطلحات ، ولا أستعمل كلمات : فالكلور . أو فولكسكندز ، أو اثنوجرافيا ، أو اثنولوجيا الا حيث تشير الى مفهوم محدد بعينه تدل عليه أى من هذه الكلمات .

ومن الطبيعى أن تتنوع الصورة امام ناظرينا، بل نجدها أشد ما تكون تنوعاً وتضارباً بسبب

يصدر هذا المقال في حقيقة الامر عن حاجة موضوعية دائمة ، وحاجة محلية عارضة . أما الاولى فهى أن علينا أبناء هذا الفرع من فروع الدراسات الانسانية أن نتدارس من فترة لآخرى حدود هذا العلم وآفائه بالتحديد ، وإن يطرح بعضنا على الآخرين كل جديد يظهر في الميدان سعياً وراء مزيد من الدقة في تعيين هذه الحدود سواء كان ذلك توسيعاً أو تضيقاً . ومن هنا قلنا عن ذلك بأنه حاجة موضوعية دائمة تفرضها طبيعة الدراسة في كل علم انساني ، ولا يصبح النقاش فيها باليسا ابداً . بل انه من أمارات الخطر ألا يثور حولها نقاش ويستخدم بسببها جدل . أما الحاجة المحلية العارضة التى صدر عنها المقال فهى ما نشر بقلم الأستاذ المفكر الدكتور لويس عوض على صفحات الأهرام منذ بضع شهور مضت . وقد كشفت كتابات لويس عوض كما قرر الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس : « أولاً عن حاجة مفهوم الفولكلور الى توضيح وتحديد ، وبخاصة بعد تلك النتائج الباهرة التى انتهت اليها الدراسات الانسانية في مجال الحياة الشعبية ، وثانياً : عن وجوب التخصص الدقيق الواعى بين العاملين على تمييز المسادة الفولكلورية وتصنيفها وعرضها واستلهاها » . وقد تفضل الدكتور يونس فافتح المناقشة في هذا الموضوع بمقاله : « دفاع عن الفولكلور » ( عدد ١٢ مارس ١٩٧٠ ) ، وها نحن نستجيب لدعوته الكريمة بالادلاء برأى محدد فيها .





- ١ - المعايير الثقافية .
- ٢ - المعايير السوسيوولوجية .
- ٣ - المعايير السيكيو - سوسيوولوجية .
- ٤ - المعايير الاثنولوجية .

والحق ان قيمة هذه التصنيفات نسبية للغاية ، فهي لا تمثل أساسا نظريا في مدخل العلم ، وليس المقصود منها سوى أن تمكننا من مناقشة المشكلة في تلك المرحلة الأولية من مراحل اهتمامنا بدراسات التراث الشعبي . وسوف نستطيع برغم كل الزايق أن نخطو خطوة الى الأمام ، مهما كانت ضالة تلك الخطوة ، ولكن لاشك فيها .

على أننا يجب أن نستكمل تحفظاتنا وتهيداتنا بأن نعي أمرين :

( أ ) انه يحدث في بعض الأحيان أن تطلق - في بعض البلاد - نفس المسميات على معايير مختلفة . ويكون ذلك كما أشرت عندما توجد اتجاهات متباينة داخل نطاق من يأخذون بمصطلح واحد : حيث تتباين اتجاهات أتباع الفولكلور ، أو تتباين اتجاهات أتباع الفولكلوسكندة على نحو ما سنفصل القول فيما بعد .

( ب ) ثم ان هناك بعض البلاد التي لا تختلف فيها المعايير فحسب . بل تتنوع المسميات أيضا . كما يمكن أن يطلق بعض هذه الأسماء على جانب أو أكثر فقط من جوانب الدراسة ( كأن يطلق

اختلاف المسالك التي نهجتها مدارس التفكير في البلاد المختلفة . وما انتهت اليه نتيجة لذلك من آراء متعارضة . فلا نجد فحسب عددا كبيرا من المسميات التي تشير الى ذلك الفسرع من فروع المعرفة ، انما نصادف كذلك اختلافات شاسعا في تحديد موضوع الدراسة في نطاق ذلك العلم . ولا ننبين تلك الفسوعي . وذلك الاختلاط عند مقارنة البلاد ببعضها فحسب ، بل اننا نجد داخل البلد الواحد - مثلاً - بين من يقولون فولكلور ، أو يقولون فواكسكندة - أن الأمور ليست على ما يرام دائما ، وأن الاتفاق ليس كاملا على الاطلاق بين الباحثين من ممثلي الاتجاهات المختلفة . وهذا يفسر لنا اجابة أحد الانثروبولوجيين الأمريكيين - هو جورج فوستر G. Foster - عندما سئل عن تعريف للفولكلور ، قال فيها : « اذا أجرينا مسحاً للمواد التي نشرت تحت اسم فولكلور لاتضح لنا أن الموضوع يختلف اختلافا بينا تبعاً لما يريد الباحث أن يجعله فولكلورا » .

ولا شك انه لو غامر أحدنا باستعراض كافة التعريفات الموضوعة ، أو على الأقل طائفة منها ، لأصيب بالرعب ، ولملأه اليأس الشديد . ولكننا نود هنا أن نتذرع بشيء من الأمل ، والتعاضل محاولين إيجاد قدر معين من النظام . فنصنف تلك التعريفات - أو الرئيسى منها على الأقل - وفقاً للمعايير التي وضعت على هديتها تلك التعريفات . وهنا يمكننا أن نتفق مع عالم الفولكلور الأسباني العالمى دياس على أربعة مجموعات رئيسية ، يمكن أن نطلق عليها :



... إن ذلك لا يحد من حرية البحث  
... الفولكلور كجزء من الثقافة الشعبية



الأمريكيون هم الذين حددوا موضوع هذا الميدان على ذلك النحو . إذ أنهم صنفوا المواد الثقافية تبعاً لعلاقتها داخل الثقافة بمفهومها الواسع . ويتضمن قاموس فونك Funk للفولكلور كثيراً من التعريفات المندرجة تحت هذا النوع ( مثل تعريفات : باسكوم Bascom ، وفوسبر Foster ، وهيرسكوفيتس Herskovits ، ولويومالا Luomala ، وسميث Smith ، وفوجلين Voeglin ، ووترمان Waterman . وقد تسبب هيرسكوفيتس بتضييقه نطاق الفولكلور على هذا النحو في خلق كثير من المجادلات الحية . ولو أننا نجد اليوم أن مصطلحات مثل « الأدب غير المكتوب » أو « الأدب الشفهي » قد أصبحت أكثر شيوعاً في الدول الغربية ، فإن مصطلح « المواد القولية » ، ويفضل باسكوم تعبير : « فن القول » . ويقول باسكوم أنه قد اقترح المصطلح الأخير « كي يميز الحكايات الشعبية والأساطير ، وحكايات القديسين ، والأمثال ، والأشكال الأدبية الأخرى التي تندرج تحت مفهوم الفولكلور عادة ، ولكن علماء الأنثروبولوجيا يدرجونها تحت فئات أخرى » .

إلا أن هناك ميلاً بين الفولكلوريين أنفسهم إلى احتضان هذا التعريف . فيعرف الأمريكي أوتلي Utly الفولكلور بأنه : « الأدب الذي يتناقل شفاهياً » .

ويشعر تومبسون أن غالبية علماء الفولكلور

في روسيا اسم الفولكلوريات Folkloristics على دراسة الثقافة الشعبية الروحية - الشفاهية أساساً ، بينما يطلق اسم أنثوجرافيا على دراسة الثقافة الشعبية المادية ، وهما الفرعان اللذان ينسحب عليهما معاً مصطلح فولكسكندة بمفهومه الراهن في البلاد الناطقة بالألمانية . وسيأتي تفصيل ذلك فيما بعد ) .  
**الفئة الأولى :**

إذا حللنا المجموعة الأولى من المعايير ، لوجدنا ما يلي : يستخدم بعض الفولكلوريين المعيار الثقافي culturological criterion أو ما يمكن أن يطلق عليه أيضاً المعيار الأدبي Literary Criterion . وهم تلك الفئة من علماء الفولكلور الذين يعتبرون أن موضوع الفولكلور هو التراث الشفاهي oral tradition فقط ، أو ما يطلق عليه أساساً اسم : « الأدب الشفهي » . ومن الواضح أن فئة قليلة منهم هي التي تقصر موضوع الفولكلور على الأدب الشفاهي فقط . فكثيرون منهم يوسعون ميدان الدراسة بحيث تتضمن عدا الأدب الشفهي : المعتقدات ، والموسيقى ، والرقص ، والعادات الشعبية وغيره من العناصر . أو هم بصفة عامة يستوعبون في مجال دراستهم كل ما عدا الثقافة المادية ، والتكنولوجيا وما إلى ذلك من أمور .

ونعرض فيما يلي لطائفة من أشهر تعريفات الفولكلور التي تندرج تحت هذا النوع :

« الفولكلور هو الأدب الشفهي الذي ينتقل شفهاً من أسلافنا » . ولقد كان علماء الأنثروبولوجيا



في الولايات المتحدة « يميلون الى اعتبار الفولكلور مختصا بالكلمة المنطقية » . وقد حدث في أوروبا أن نرى بعض الدارسين - مثل كرون Kronn وفون سيدوف Von Sydow - فكرة أن الفولكلور: أدب شعبي في المقام الأول . وقد حدث ذلك بشكل مستقل عن زملائهم الأمريكيين . إلا أن اتباعهم يستخدمون بصفة عامة مفهوما أوسع للفولكلور .

(ب) الفولكلور هو الثقافة عموما المنقولة شفويا (التراث الشفاهي) . وقد أعلن جايدو Gaidoz في حديثه عن الفولكلور عام ١٩٠٧ أن : « دراسة المشكلات ، والتراث ، والتقاليد ، والحرفات ، والإدب الشعبي هي دراسة التراث الشفاهي ، بهدف إرجاعها الى كنهها الحقيقي » . ومن المحدثين الذين يأخذون بهذا التعريف : بوتكين Botkin ، واسبينوزا Espinosa ، وهيرزوج Herzog ( انظر تعريفاتهم في قاموس فونك للفولكلور ) .

واضح من كل هذه التعريفات أن هذه المدرسة الفكرية لا تستند الى معايير سيكولوجية أو سوسيولوجية ، حيث هي تركز اهتمامها على ظواهر الثقافة الروحية في حد ذاتها - أي فيما يعرفه الناس - لا على العلاقات القائمة بين الثقافة والجماعة الاجتماعية التي تحمل هذه الثقافة . معنى هذا أن جميع المادة عند أبناء هذه الفرقة يتسع ليشمل جميع شعوب العالم في الماضي وفي الحاضر على السواء . وهم يدرسون الماضي من خلال المصادر التقليدية التي تستخدم

لاغراض المقارنة ، استنادا الى الغرض الذي مؤداه أن انتشار ونقل المواد الثقافية يتم شفاهة ، ويخضع لقواعد محددة معروفة . والمثال على هذا النوع من الباحثين - مثل ستيث تومبسون Stith Thompson - وغيره من دارسي الفولكلور - الذين لا تعرف دراساتهم المقارنة للحكايات الشعبية الوقوف عند حدود معينة - ولو تعسفية - وهي الحدود التي تحاول المعايير السوسيولوجية أن تضعها .

وعلى الرغم من أن هناك اتجاهات لدى هذه المدرسة الى قصر موضوع الدراسة على جوانب معينة فقط من الثقافة ، فإنه يبدو لنا استخدام تعبير « المعيار الثقافي » تعريفا معقولا لها . إذ يهتم هؤلاء الباحثون بتعيين تلك الحدود لمجال دراستهم بالنظر الى الثقافة نفسها ، لا من حيث الجماعة التي تحمل تلك الثقافة .

وقد نجد هذه المدرسة من مدارس الفولكلور مرتبطة في بعض البلاد بالأنثروبولوجيا الثقافية ( أو الأنثولوجيا ) ارتباطا غامضا غير واضح المعالم ، أو مستقلة عنها تمام الاستقلال . كما قد نجد في مكان آخر تكون فرعا من نسق دراسي متكامل للانسان ككائن ثقافي ، ومن ثم يمثل أحد فروع الدراسة الأنثوجرافية .

كما قد نصادف - علاوة على كل هذا - بعض دارسي الفولكلور الذين يأخذون بالمعيار الثقافي أو الأدبي يربطونه بالمعيار السوسيولوجي وبذلك يقصرون موضوع الفولكلور - ببساطة -





التاريخية أو ما يعرف بالمتحضرة، وتلك المجتمعات التي توصف بأنها بدائية أو غير متحضرة .

وهي بذلك تدخل ضمن هذا الميدان كل ما ينتمي إلى حياة وثقافة الطبقات الريفية داخل المجتمعات التاريخية . وكان علماء الفولكلور سكندرية الألمان أول من تبني هذا المفهوم . إلا أننا نلفت النظر هنا إلى ظاهرة هامة : وهي أنه حدث في بعض البلاد التي كان لمصطلح «الفولكلور» فيها مدلولاً محدداً في البداية ، أن وسع ميدان الدراسة بحيث أصبح يتضمن مجموع حياة وثقافة عامة الناس ، هذا في الوقت الذي أبقي فيه الدارسون - برغم توسيع الميدان على هذا النحو - على الاسم القديم لعلمهم . وقد حدث ذلك على سبيل المثال لا الحصر : في فرنسا ، وبلجيكا ، وهولندا ، وإيطاليا ، وانتشر في معظم دول أمريكا اللاتينية . وربما كان هذا هو وضعنا في مصر ، لو أننا أبقينا على مصطلح فولكلور ، ووسعناه في نفس الوقت بحيث يستوعب في دراسته الثقافة التقليدية للفلاحين . وهو أمر سنعود إلى تفصيل القول فيه فيما بعد .

وقد ارتبط هذا الاتجاه كما قلنا ارتباطاً بعيداً بالفولكلور سكندرية الألمانية ، وليس هنا المجال لاستعراض كافة الاتجاهات داخل الفولكلور سكندرية الألمانية ، ولكننا نكتفي بالإشارة إلى أن هذا الاتجاه المشار إليه - أي دراسة ثقافة الفلاحين - ليس هو الاتجاه الوحيد ، ولا حتى المسيطر اليوم . وقد حصر «ايكه هولتكرانس» في كتابه : « المفاهيم الأنثولوجية العامة » ثمانية نماذج

على التراث الشفاهي الخاص بالفلاحين في المجتمعات التاريخية . ويتبنى هذا الرأي بعض دارسي الفولكلور الأسباب الذين يرون أن دراسة الثقافة المادية تندرج تحت الأنثولوجيا . وهذا هو رأي الفولكلوري الفرنسي سانتيف Saintyves أيضاً . وهي وجهة نظر لم تصادف انتشاراً حتى الآن .

**خلاصة القول :** أن هذا الاتجاه يحدد موضوع دراسة هذا العلم على أساس جانب أو أكثر من الثقافة، ولذلك فهو يركز - كما قلنا - على معيار ثقافي . ويطلق هذا الاتجاه على وجه الإجمال معظم الاتجاهات الفرعية التي تندرج تحت اسم فولكلور . فأصحاب مصطلح فولكلور يعنون به أساساً التراث الروحي للشعب ، وخاصة التراث الشفاهي .

## الفئة الثانية :

وتقصد به الفئة التي تستخدم المعيار السوسولوجي لتحديد ميدان الدراسة . ونطلق على هذا اسم « المعيار السوسولوجي » لأن تحديد ميدان الدراسة لم يركز على عناصر ثقافية ، وإنما تم في ضوء الطبقات الاجتماعية لبعض المجتمعات الإنسانية . ويفرق هذا الاتجاه أولاً : بين الطبقات الريفية ( أن جاز استخدام هذا التعريف ) ، في مقابل الطبقات التي تعرف بالراقية أو العليا التي تستبعد ثقافتها من مجال الدراسة . ثم هو ثانياً : يفرق بين المجتمعات



رئيسية تمثل اتجاهات لها كيانها داخل الفولكسكنده .

أما عن دعاة هذه النظرة داخل الفولكسكنده الألمانية فيمكننا - من باب التبسيط الزائد - ضمهم في اتجاهين رئيسيين هما :

( أ ) يرى البعض أن الفولكسكنده تدرس « الراق الأدنى » Lower Stratum في الأمة . ويرجع هذا التعريف الى العقد الأخير من القرن التاسع عشر ، حيث صيغت فكرة « الشعب في الأمة » على اعتبارها الموضوع الحقيقي لدراسة الفولكسكنده . وفي عام ١٨٩٥ أعلن ميشائيل هابرلاندت : « اننا لا نهتم بالدراسة وتصوير الراق الأدنى الشعبي فقط » . وقد أبدت آراء مشابهة حتى ثلاثينات هذا القرن ، برغم الاقبال المتزايد على كلمة « شعبي » بدلا من « اوراق الأدنى » . كما هو الحال مثلا عند العالم الألماني الكبير شبامر Spamer وشميدت Schmidt .

( ب ) الاتجاه الثاني ويقصر الفولكسكنده على دراسة الفلاحين وتراثهم . وهذا هو مفهوم الفولكسكنده عند أول ممثليها على الإطلاق الألماني : يوهان فيليكس فون كنافل . والحقيقة أن الفولكسكنده ظلت تدرس وفقا لهذا الخط الفكري حتى يومنا هذا لا في ألمانيا وحدها ، وإنما في بلاد أوروبية أخرى ، كما المحنا . ويقول شيفترينج Schweitering : « ان الفولكسكنده الألمانية هي دراسة الأهمية الثقافية

للفلاحين الألمان » . ويعرف شبيس Spiess الفولكسكنده الألمانية بأنها : « دراسة الفلاحين » .

غير أن الواقع فعلا الآن أن هذا الاتجاه بدأ يفقد كثيرا من مؤيديه في العقود الأخيرة بسبب الصعوبة المتزايدة في تحييد من هم « عامة الناس » Common people أو الطبقات الدنيا ، أو طبقات الفلاحين من ناحية ، وكيف يمكن - من ناحية أخرى - تمييزهم عن الطبقات العليا ، أو الطبقات المتعلمة . الخ . فقد حدث أن أدت الثورة الاجتماعية التي كابدتها هذه الطبقات خلال الخمسين عاما الأخيرة في أوروبا أن طمست الوضوح الذي كان عليه هذا التمييز . ثم هناك اعتبار آخر أكثر أهمية وأخطر وزنا في جدل من هذا النوع وهو أنه ليس صحيحا أن عناصر هذا التراث الذي ندرسه يمكن أن تنسب الى طبقة واحدة أو عدة طبقات فقط .

لذلك نلاحظ اليوم ميلا نحو استبدال المعيار السوسيولوجي بالمعيار السيكيو - سوسيولوجي ومن أشهر النماذج لذلك ما نلاحظه عند عالم الفولكلور والاثنوجرافيا الإيطالي الشهير رافائيل كورسو R. Corso الذي دافع في الطبعة الثالثة من كتابه عن الفولكلور - التي صدرت عام ١٩٤٦ عن الأخذ بهذا المعيار كأساس لتحديد موضوعات الدراسة ومجالها . ثم عاد فأقر بعد سنوات أربع ضرورة التخلي عن المعيار السوسيولوجي ، واستبداله بمعيار سيكيو - سوسيولوجي ، الذي يلقي اليوم قبولا أوسع في أكثر من مكان .



### الفئة الثالثة :

ويأخذ هذا الفريق كما قلنا بالمعيار السيكولوجي . وهو يقدم لنا ميزات مؤكدة لا شك فيها بالقياس الى المعيار الذي فرغنا توا من مناقشته . أبرز هذه الميزات تأكيد على العنصر السيكولوجي في تعريف بعض الكلمات الأساسية مثل : « عامة الناس » و « الشعب » . فلم يعد مفهوم « الشعب » - طبقا لهذا المعيار - جماعة اجتماعية معينة ، وإنما بات يدل الآن على شكل من أشكال السلوك الذي نشترك فيه بدرجات متفاوتة .

ويعتبر عالم الفولكلور سكندره السويسري ريشارد فايس Weiss صاحب الفضل الأكبر في تحديد مفهوم « شعبي » على هذا النحو . فبينما نجد لبوبولد شميث يطابق بين الشعبي والمنتسب للمراق الأدنى ، يصف فايس الاتجاهات والمواقف البشرية الفردية بأنها شعبية . وبهذا يصبح المفهوم في الحالة الأخيرة سيكولوجيا تماما . إذ يقول : « توجد الحياة الشعبية والثقافية الشعبية دائما حيث يخضع الإنسان - كحامل للثقافة - في تفكيره ، أو شعوره أو تصرفاته لسلطة المجتمع والتراث » . ويقول علاوة على هذا : « يوجد في داخل كل إنسان شئ يجذب دائمين بين السلوك الشعبي وغير الشعبي » . ولذلك يتضح عند كل إنسان موقفان مختلفان أحدهما فردي ، والآخر شعبي أو جماعي .

فجميع أفراد الأمة - سواء كانوا عمالا أو فلاحين ، أو رعاة ، رجال أعمال أو جنود ، محامين أو أساتذة جامعيون - يشتركون جميعا في خاصية كونهم « شعبا » ، على اعتبارهم حملة الأشكال الثقافية التقليدية . وما من جدال في أن كثافة هذا العنصر الشعبي وشدته تختلف حتما من فئة الى أخرى . ولكن لا يوجد إنسان بدونها على الإطلاق . الفصيل في الموضوع هو ما يعرفه الشعب - أي مجموع سكان البلد - من خلال المعرفة المتواترة بالطريق التقليدي . فهذا الاتجاه إذن دراسة للإنسان ككائن ثقافي ، أي دراسة الإنسان كحامل للثقافة ، أو بتعبير أفضل في سلوكه كحامل للثقافة . ويبدو ذلك واضحا عندما لا يستطيع أن يحرر نفسه من الثقافة التي ينتمي إليها ، ويسلك كأنسان فرد عقلاني .

ومن الواضح أنه لا يوجد إنسان فرد يخضع خضوعا كاملا لسلطان العقل ، ويستطيع أن ينظم





الى الاستعانة بعدد كبير من المصادر التاريخية البعيدة تماما عن الدراسة المباشرة . أما دراسة المجتمعات ذات المستوى الاجتماعى الاقتصادى البسيط فتستغنى عن البحث الشاق فى الأرشيفات . ولو أن هذا لا يعنى أن البعد التاريخى سيكون محل اهتمام بالضرورة فى كلا الحالتين .

فارق آخر هو أن دراسة ثقافة المجتمعات التاريخية تتم على يد أشخاص ينتمون عادة الى تلك الثقافة . بينما نجد بالنسبة بدراسة المجتمعات البدائية أن الدراسة تتم على يد باحثين ينتمون الى ما يعرف بالثقافات الراقية . على أن هذا ليس بانفارق ذى القيمة الكبيرة . إذ أن المفروض فى كل باحث - سواء كان طرفا فى تلك اشغافه التى يدرسها ام لا - أن يتمتع باقدرة على معالجة موضوع دراسته بأكبر قدر من الموضوعية والحيادية . هذا شئ تفرضه فرضا اصول الدراسة المتخصصة التى تلقاها . وتهينه له عاداته العقلية التى ربي عليها . ولكننا نلاحظ فى واقع الأمر أن دراسة كثير من الفولكلوريين لشعوبهم تتصف - بسبب افتقارها الى الموضوعية العلمية - باتجاه رومانسى . بالغ الذاتية واضح الحب الزائد للوطن . وما من شك فى أن مثل هذه المواقف قد جرت على دراسات الفولكلور فى أكثر من حاة تاريخية معروفة قدرا لا يستهان به من الاستخفاف والسخرية بهذه الدراسات . وهذا هو السبب الذى يفسر لنا موقف كثيرين من الانثروبولوجيين الذى يتسم بالتشكك وعدم الثقة تجاه الفولكلور ودارسيه . ولكننا نجدهم برغم ذلك - ودون استخدام اسم فولكلور - يفزون بشكل متزايد نفس مجال الدراسة الذى يحدده المنادون بالمعيار السيكيولوجى . ولكن دون أن يقبلوا العنصر الثانى فى ذلك المعيار ، الا وهو العنصر السوسىولوجى . وهؤلاء هم أتباع الاتجاه الانثولوجى ( أو أن شئنا الانثروبولوجى الثقافى ) الذى سنختتم به هذا العرض التمهيدى .

ولكننا نقف قبل ذلك وقفة أخيرة نجمل فيها القول بأن هذين الاتجاهين فى تحديد الميدان - السوسىولوجى والسيكوسوسىولوجى - هما أبرز المضامين التى ارتبطت بمصطلح الفولكلور عند الألمانى . أى أن أهم الدراسات التى سارت فى ذلك الخط أنجزها دارسو فولكلور عند ألمان أو من دار فى فلكرهم ونحا نحوهم .

جميع أفعاله طبقا للمبادئ المنطقية . وبالمثل لا يوجد - فى ميدان الاحساسات والعواطف - انسان يعرف كيف يحافظ على ذاتيته - الفردية المتميزة - دون أن يتأثر بمعايير السلوك الكثيرة المعقدة التى تملئها التقاليد ( أو التراث أن شئنا ) . ولا يستطيع أكثر الناس أصالة واستقلالا داخل احدى الثقافات - حتى لو تصور فى نفسه أنه أبعد عن كل تأثير تقليدى - أن يهرب من هذا التأثير أو يتفاداه . والواقع أنه لا يوجد انسان فى العالم لا يشارك فى التقاليد ، أو يعدم بعض اللحظات اللاعقلية . وبهذا فإن موضوع الدراسة هنا ليس طبقة معينة وثقافتها . وإنما الانسان فى أثناء عملية حمل التراث الاجتماعى للجماعة التى ولد ونشأ فيها . ومن الطبيعى - كما أشرنا - أن تختلف شدة التراث من طبقة اجتماعية لأخرى ، ولكن المسألة مسألة شدة فقط ، وليست قاصرة تماما على طبقة بعينها . ولهذا السبب نقول أن عنصر التمييز سيكولوجى وليس سوسىولوجيا فى نظر مجموعة الباحثين الذين ذكرناهم هنا .

ولكننا نلاحظ فى نفس الوقت أن ممثلى هذه المدرسة الفكرية ينكرون قيمة المعيار السوسىولوجى ، إذ يضمنون ميدان دراستهم جميع الطبقات الاجتماعية فى أمة من الأمم . ولكنهم لا يذهبون - مع ذلك - الى حد توسيع المعيار السيكولوجى ليشمل جميع المجتمعات الانسانية . النتيجة إذن معيار مختلط - هو المعيار السيكيولوجى - سوسىولوجى - إذ نجدهم يميزون فى النهاية تمييزا اجتماعيا بعض الجماعات الانسانية بالنسبة للبعض الآخر . وربما كان ذلك يرجع الى التقاليد الخاصة بهذه المدرسة ، كما قد يرجع الى بقايا التعصب للسلالة التى ينتمى اليها الباحث ، المهم أن الحقيقة المؤكدة بالنسبة للمدافعين عن هذا المعيار أن هناك حاجزا صلبا منيعا بين دراسة ثقافة شعب تاريخى ، وثقافة شعب من تلك التى يطلق عليها البعض « بدائية » . ( هذا على الرغم من أننا نقول اليوم أنه يندر أن يكون هناك شعب بدائى بمعنى الكلمة ، وأن الاتصالات الثقافية بين جميع الثقافات باتت من الكثرة بحيث يستحيل الفصل بين البدائى والمتحضر ، اللهم الا بشكل تعسفى ومصطنع ) .

الشئ الوحيد الذى يمكن أن نقوله أن دراسة الأمم التاريخية أكثر تعقيدا ، لأن البعد التاريخى أكثر أهمية بكثير ، وهو يضطر الباحث اضطرارا



## الفئة الرابعة :

ويتبنى المعيار الرابع والآخر في تخطيطنا العام هذا - وهو المعيار الاثنولوجى Ethnological (أو الانثروبولوجى الثقافى) - تلك الفئة من المدارس الذين تخلوا عن كل اعتزاز مفرط بالسلالة ، محاولين دراسة الانسان ككائن ثقافى حيثما يعيش ، بغض النظر عن شكل الحياة الاقتصادية التى يحياها أو نوع الثقافة التى يرعاها وترعاها ، لا فى الحاضر فحسب ، وإنما فى الماضى كذلك .

ويهتم أتباع تلك المدرسة الفكرية بكل شيء ينتقل اجتماعيا من الأب الى الابن ، ومن الجار الى جاره ، مستبعدين المعرفة المكتسبة عقليا ، سواء كانت متحصلة المجهود الفردى ، أو من خلال المعرفة المنظمة والموثقة التى تكتسب داخل المؤسسات الرسمية : كالمدارس ، والمعاهد ، والجامعات ، والأكاديميات ، وما إليها . غير أن هذا الاستبعاد لما يعرف « بالثقافة الراقية » Superior culture نسبي للغاية . حيث قد يهتم الاثنولوجى فى أغلب الأحوال بتكوين فكرة كلية عامة ، أو الأخذ بنظرة شاملة ، لثقافة بلد من البلاد ، وبتفسير العناصر الثابتة داخل تلك الثقافة بكل ظواهرها كالفن ، والأدب ، والموسيقى والفلسفة ، بل والسياسة أيضا .

إن الثقافة نتاج عملية تطور طويلة امتدت على طول آلاف السنين ، ترسبت فى كل مجتمع بشرى ، متضمنة قدرا عظيما من الحكمة فى معانيها وأنماطها الشديدة التنوع . ولا يمكن لأحد أن يهرب من تأثيرها ، فى أى مجتمع كان ، يتبدى من أكثر المجتمعات بساطة حتى أشدها بفسادا وتطورا .

ومن المسائل الأساسية ذات الأهمية المحورية أن نحدد فيما يلى وبكلمات سريعة تشير الى رؤوس موضوعات وائى أسماء مجالات تخصص بأكملها - مجال اهتمام المدارس الأخذين بهذا المعيار . انهم باختصار يهتمون بالآداب الشفهية المتناقلة من جيل الى جيل ، والخرافات والمعتقدات ، والأغاني والرقصات ، والفلسفة ، والتنظيم الاجتماعى ، والتنظيم الاقتصادى ، وتفسير العالم والقوانين التى تسير وفقا لها وظواهر الكون ( وهو انكوزمولوجيا Cosmology ) والقانون العرقى ، والمسكن ، والرسم ، والتصوير والنحت ، والعادات ، والعرف ، والفنون ، والحرف ، وأشكال السلوك فى مختلف ظروف

الحياة ومواقفها ، وبالاختصار بكل عناصر الحياة المادية ، والاجتماعية ، والروحية لاي مجتمع انسانى . مع عدم اغفال تأثير كل هذا على الابداع الفردى للفنانين ومن يعرفون باسم الصفوة .

وبرغم اقتراب هذا المفهوم الاثنولوجى الجامع من مفهومنا اليوم عن هذا الميدان ، إلا أنه ليس مع ذلك جديدا كل الجدة . فقد عرفت أوروبا منذ الحرب العالمية الأولى أكثر من منار يجعل هذا الميدان علما عاما للثقافة على النحو الذى حددناه . ويمكننا أن نخص بالذكر - على سبيل المثال - بعض علماء اسبانيا والبرتغال والعالم السويسرى ريشارد قايس ، وكذلك عددا من علماء الدول السلافية . ولكنهم لم يستطيعوا فرض موقفهم هذا واحراز قدر من النجاح إلا فى عدد قليل من الدول الأوروبية . ويمكن القول بأن المعيار الاثنولوجى قد استقر كأساس لتحديد ميدان العلم منذ حوالى العشرين عاما تقريبا فى الدول الاسكندنافية ، وكل الدول السلافية ، وكذلك فى البرتغال ، والمجر . وقد نجح فرض هذا المفهوم - بشكل جزئى - فى فرنسا والبرازيل وبعض دول أمريكا اللاتينية الأخرى .

ويرجع وجه القصور الرئيسى فى هذه النظرة الى استطور التاريخى الذى قطعه العلم الاثنولوجى فعلا ، والذي كان يستهدف فى بادئ الأمر دراسة الشعوب التى تعرف « بالبداية » أو « المتوحشة » ، كما يرجع قدر من ذلك الى بعض الحجج النظرية ، ولا ننسى بعض الميول العنصرية ( أو التى توصف بالتمركز حول السلالة ethnocentric ) عن المدارس الأوربيين .

وقد عرفت أوروبا إبان القرن التاسع عشر حيث ساد الاعتقاد بوحدة العقل البشرى أن مرحلة مقارنة كانت تقارن فيها المادة الاثنوجرافية بتلك المادة المجموعة من « عامة الشعب » فى أوروبا . وقد ركزت جهود المدارس فى تلك المرحلة أساسا على البحث عن « رواسب » الماضى التى لا زالت موجودة فى ثقافة الطبقات الريفية الأوروبية .

ثم جاء ليفى برول بعد ذلك وقال بأن البدايين عقلية قبل منطقية وأسطورية ( خرافية ) ، فى مقابل العقلية المنطقية المنظمة عند الشعوب التى كانت تعرف بالمتحضرة .



وكان من شأن هذا أن زاد من الهوة التي كانت قائمة فعلا بين المهتمين بدراسة ثقافة البدائيين وأولئك المشتغلين بجمع التراث الشعبي عند الأمم المتحضرة .

على أنه لم يعد هناك اليوم من ينادى بمثل هذا الرأي ، خاصة بعد أن كتب ليفي برول نفسه فيما بعد يسحب كثيرا من القضايا التي قال بها . فكتب يقول : « هناك عقلية أسطورية ( خرافية ) أكثر بروزا وأسهل ملاحظة بين البدائيين » عنها في مجتمعاتنا ، ولكنها ماثلة مع ذلك في روح كل انسان . ولما لم يكن هناك ما يؤكد وجود عقليتين مختلفتين ، فإن هذه المشكلات جميعها تدوى دفعة واحدة » .

على أننا يمكن أن نتبين بوضوح الاتجاه اليوم نحو التقريب بين فرعي هذا العلم الذي يدرس الانسان ، وذلك في عدد من الدول . وان كان لا زال هناك - حتى عهد قريب - كثير من الدارسين الذين يتمسكون بالمواقف التقليدية لكلا المدرستين . فنجد من ناحية كثيرة من المتخصصين في دراسة الثقافة الأوروبية الذين يعلنون صراحة ارتباطهم بالانثولوجيا العامة . كما نجد من ناحية أخرى كثيرا من الانثروبولوجيين والانثولوجيين الذين يميلون بنفس الشكل الى تضمين مجال دراستهم الشعوب الأوروبية الأمريكية التي تنتم الى أي ثقافات تاريخية أخرى . ونصادف هذا الاتجاه في المدارس الانثروبولوجيا في كل من أمريكا تحت اسم الانثروبولوجيا العامة - وفي أوروبا . وهكذا يكتب ديتمار كوتز Dittmar في كتابه « الانثولوجيا العامة » ، الصادر عام ١٩٥٤ قائلا : « لما لم يكن هناك فارق أساسي بين الشعوب البدائية والشعوب المتحضرة ، وأن كل علم انساني يتميز بالضرورة بملح انثولوجي - اذ يتصل بالانسان على نحو ما - فإن ميدان الانثولوجيا تتسم موضوعيا ومنهجيا على نحو ليس له نظير في أي علم آخر » .

ويرجع الفضل الى تقدم العلوم الانثروبولوجية والانثولوجية في توفير قدر هائل من المادة المقارنة مما يكفل لدعاة المعيار الانثولوجي أساسا نظريا راسخا كل الرسوخ . ومن شأن هذا أن يتيح توسيع مجال البحث بحيث يتضمن الى جانب العناصر والموضوعات السابق التنويه بها مسائلا أخرى مثل : تاريخ الثقافة ، والعمليات الثقافية ، والعلاقات بين الشخصية والثقافة .. الخ .

وقد نمت اتباع هذا الاتجاه الى جانب المنهج التاريخي المنهج الوظيفي أيضا ، واصبحتا يستخدمان ، بالتبادل تبعا لطبيعة الموضوع والدراسة . وتطلق هذه الفئة على العلم الذي تدرسه : الانثوجرافيا ، والانثولوجيا ، والانثولوجيا الإقليمية ، والانثروبولوجيا الثقافية ، والانثروبولوجيا الاجتماعية .

علينا الآن بعد هذا العرض لابرز الاتجاهات أن ننفق على تحديد موقف جمهرة الدارسين اليوم من كل منها .

قبل ذلك نلقى بعض الضوء على موقف أهل الفئة الرابعة اليوم ، بأن نستعرض التسميات المختلفة ، ونخلص الى تحديد أقواها انتشارا وأكثرها قبولا .

فيمما يختص بالانثوجرافيا : لم يستطع هذا الاسم أن يلقي قبولا عاما للدلالة على هذا الميدان من الدراسة . فالانثوجرافيا جانب من جوانب الدراسة الانثولوجية أكثر منها ميدانا مستقلا من ميادين الدراسة . والرأي مجتمعا على اعتبارها الانثولوجيا توصفة descriptive ethnology أي تسجيل المادة الثقافية من الميدان . كما تعني أيضا وصف أوجه النشاط الثقافي كما تبدو من خلال دراسة الوثائق التاريخية . بل اننا نصادف مصطلح الانثوجرافيا في بعض الأحيان مستخدما كبديل للانثولوجيا ، كما هو معناه في فرنسا مثلا . فاذا أغضينا الطرف عن الاستعمال الخاص للانثوجرافيا بمعنى دراسة الثقافة المادية ، كما يحدث في فنانده وبعض الدول السلافية ، أمكن القول على وجه الاحمال بأن الانثوجرافيا جانب من الدراسة الانثولوجية لا ينفصل عنها .

فيمما يختص بالانثولوجيا : يعرفها الكتاب بصفة عامة بأنها علم دراسة الانسان ككائن ثقافي وبأنها الدراسة المقارنة للثقافة . ولنتذكر هنا بالذات تعريف هول Hoebel لها بأنها : « ذلك القسم من الانثروبولوجيا المختص بتحليل المادة الثقافية وتفسيرها تفسيرا منهجيا » . ونبرز سمة خاصة فيها هي أنها - على خلاف الانثوجرافيا - علم ذو نظرة مقارنة . في كلمة واحدة : الانثولوجيا تطابق في سماتها العريضة الانثروبولوجيا الثقافية الأمريكية . وهي - في سماتها المحدودة - علم تاريخي ثقافي يطابق الانثولوجيا بمعناها المعروف في الولايات المتحدة وبريطانيا . ونحن نفضل هنا النظرة الأوسع .





لا ينبغي أممنا سوى مصطلحا واحدا ، بعد ان التقت الخطوط الرئيسية للمصطلحات السابقة عند « الاثنولوجيا » التي تبلورها جميعا على نحو أو آخر . ما هو اذن الموقف بالنسبة لمصطلح « الاثنولوجيا الاقليمية » . هذا هو ما نفصل فيه القول في النهاية :

يجب أن نعبر الاثنولوجيا الاقليمية فرعا خاصا من هذا العلم الاثنولوجي بمعناه الواسع . ونقارن في هذا الصدد رأي العالم اليوغوسلافي العالمي براتانيش Bratanić الذي يقول : « انه لا يوجد من ناحية المشكلات والمناهج أى فارق بين افولكسكندة ولاثنولوجيا . ثم ان الاختلاف في الموضوع ليس من طبيعة نظرية وانما عملية بحتة . فهما علم واحد ، ومن السهل تفسير التفريق القائم بين الفرعين في بعض البلاد في ضوء نشأتها المختلفة ، والتراث الذي أعقب ذلك . يترتب على هذا انه يجب اطلاق اسم واحد عليهما ، ونلاحظ في الاستعمال الدولي أن كل الحثيثات في صالح تعبير « اثنولوجيا » . وهو ما سنشير اليه بتفصيل أكثر فيما يلي .

اقترح العالم السويدي اريكسون Erixon ( في عام ١٩٣٧ ) مصطلح الاثنولوجيا الاقليمية كقسم دولي من العلم الذي يدرس الثقافة الشعبية الأوروبية أو أى ثقافة شعبية قومية معينة في أوروبا . ويحمل هذا العلم أسماء كثيرة

( مثل : دراسات الحياة الشعبية - في الدول الاسكندنافية - ، واللاوجرافيا - في اليونان - والفولكسكندة - في البلاد الناطقة بالمانية . . الخ ) . ويختلف تاريخها ووجهتها من بلد لآخر . الا انه يمكن مع ذلك التعبير عنها بالمصطلح المذكور . ويعرف اريكسون الاثنولوجيا الاقليمية بأنها : « دراسته ثقافية مقارنة تقوم على أساس اقليمي . ذات اتجاه سو سيولوجي وتاريخي ، الى جانب بعض المضامين السيكلوجية » . وهي في رأيه : « فرع من علم الاثنولوجيا العامة مطبقا على الشعوب المتحصرة في دراسة تجمعاتها وظروفها الثقافية المعقدة » . وتستبدل صفة « اقليمي » في بعض الأحيان بمصطلح « اقليمي أوروبي » ، لزيادة ايضاح المضمون . وفيما عدا هذا يعلق اريكسون قائلا : « لا شك أن هناك أيضا علم اثنولوجيا اقليمية خاص بالشعوب البدائية » . وينبغي أن يطلق عليه اسم اثنولوجيا البدائيين » . ويعتقد اريكسون أن الاثنولوجيا الاقليمية تختلف عن الاثنولوجيا العامة من وجهتين : فهي تتجنب التعميمات الكثيرة ، وهي ذات اتجاه تاريخي أقوى وذلك بسبب توفر مصادر وثائقية أغنى عندها . وهو يرى أنه يكمن في هذا الظرف قوة هذا العلم .

وبينما يقترب هذا التعريف للاثنولوجيا الاقليمية اقترابا وثيقا من آراء اريكسون من

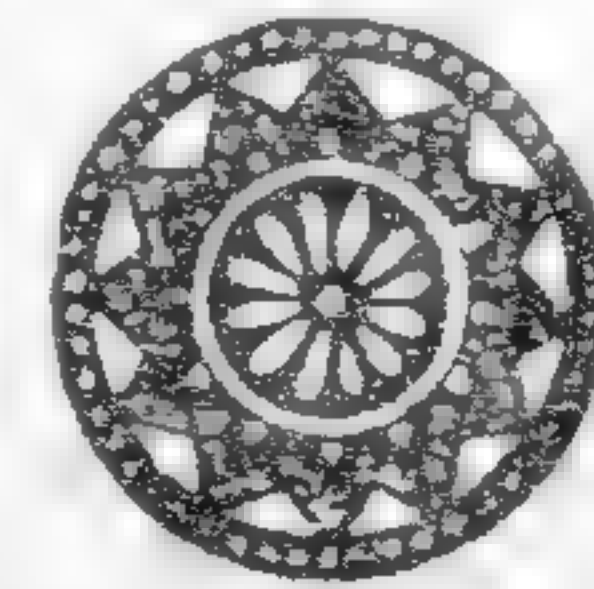
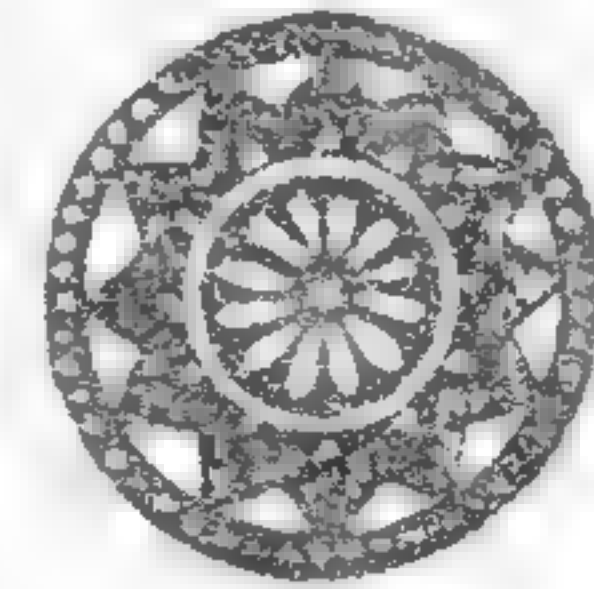
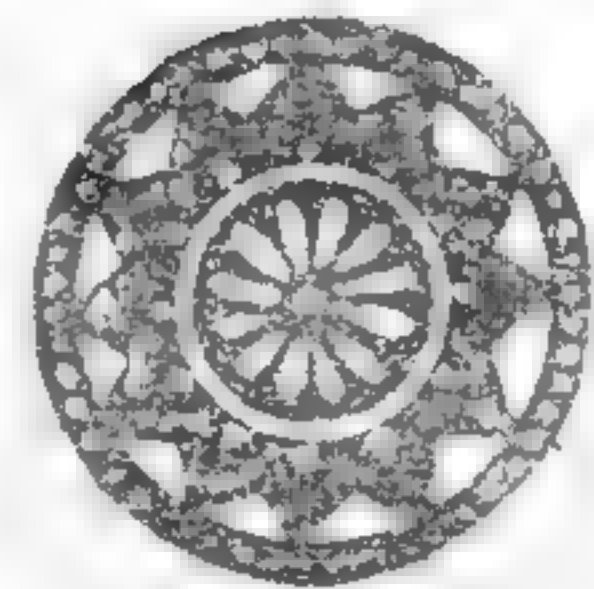


الاثنولوجيا الاقليمية السويدية ، نجد أن المصطلح نفسه قد لاقى قبولا من مؤتمر أرنهايم ( هولنده ١٩٥٥ ) بوصفه اسما مناسباً لكل دراسات الثقافة الشعبية الأوروبية الدولية ، حيث أعلن الخبراء المشتركون في هذا المؤتمر في قراراتهم :

« أنهم يجمعون على تسمية هذا العلم على المستوى العالمى باسم : الاثنولوجيا . على أن تضاف اليه صفتا اقليمية أو قومية في كل مرة نريد فيها - بهذا الاسلوب - تمييزه عن دراسة الشعوب التي ليس لها تاريخ مكتوب » .

يمكننا الآن بكل ثقة واطمئنان أن نلخص الفهم الراهن لهذا الميدان الدراسى فى كلمات قليلة : هناك ميدان معين من ميادين الدراسة يتضمن الثقافة الشعبية بجوانبها المادية والروحية . يختار البعض منه جانباً معيناً هو التراث الشفاهى أو الأدب الشعبى ويتخصصون فيه ويعرف باسم الفولكلور . وهذا هو الاتجاه الأمريكى أساساً . بينما تجمع الهيئات الدولية ، وهيئات البحث العلمى والجامعات فى الشرق والغرب على السواء على تسمية الميدان كله باسم : « الاثنولوجيا الاقليمية » . ولهذا الاسم - أو المفهوم - أسماء محلية خاصة . ولكن مفهومها جميعاً واحد ، مثل الفولكسكندة فى البلاد الناطقة بالالمانية ، أو دراسات الحياة الشعبية فى الدول الاسكندنافية .. الخ .

( د . محمد محمود الجوهري )





# المجلات الثقافية

تصدرها الرئيسية المصرية العامة للنأليف والنشر

## المجلة

تجمل الثقافة الرفيعة  
رئيس التحرير

بمبى همتى

تصدر يوم ٥ من كل شهر

التم ١٠ فردش

## الفكر المعاصر

تدقيق لؤى العاتق

تصدر يوم ١٠ من كل شهر

التم ١٠ فردش

## المكتبة

رئيس التحرير: احمد عبا من صالح

تصدر أول كل شهر

التم ١٠ فردش

## المسرح

كل جريد في فنون المسرح

رئيس التحرير: صلاح عبد الصبور

تصدر يوم ١٥ من كل شهر

التم ١٠ فردش

## الكتاب العربى

أول مجلة بيومها في  
في العالم العربى

رئيس التحرير

احمد عبا من صالح

تصدر كل ٣ شهر

التم ١٠ فردش

## السينما

كل جريد في فنون السينما

رئيس التحرير

مفد الدين وهبه

التم ١٠ فردش

## الفنون الشعبية

تصدر من الفنون الشعبية

رئيس التحرير: عبد الحميد لوتس

تصدر كل ٣ شهر

التم ١٠ فردش

مركز دراسات ومعلومات القاهرة العامة للنأليف والنشر  
١٠ شارع ٢٦ - القاهرة





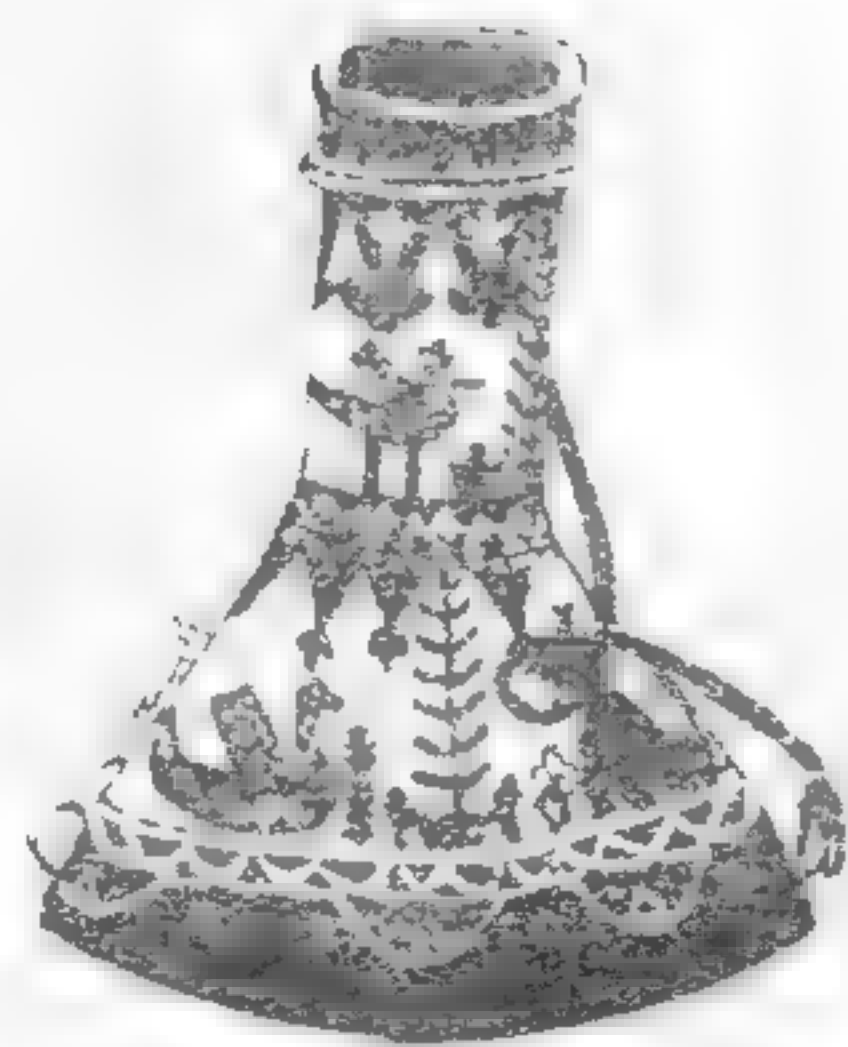




تحسين عبد الحى

# خوام حول الموسيقى الشعبية

من من يدع وقتاً من جسم الموسيقى  
فمن فله راحة وراحة له راحة  
هي من الأجر الحقة ، الرافعة في العباد  
من من يدع الحاضر الفقيرة من الناس تدوم  
وتدومها دون عدا ، لا تفضى من السامع حبه  
من من يدع العكس من ذلك قد يكون له معناه  
من من يدع من الجهد ، أما موسيقى الحصة فل  
المن لا تدع ما فيها من السجام ورائحة إلا بعد  
أن تكون قد دريت على نال نوع من الجهد الذهني  
سبحان من يدع الحوض المحلقة لحن ، والمساكن  
غير السواعة اللائع ، وتجمع ذلك كله في وحدة  
عذبة ، وفيه من موسيقى تعتمد أول ما تعتمد على  
مسند من التركيب الذهني لا تتوافر إلا لفلة من  
السفر ، تسمح لهم ظروف حياتهم بأن نعموا بهذا  
السفر ، تماماً كما كان التفكير الفلسفي وما  
يرفأ لا يمتد الامتناع به إلا القليلون .  
كان ذلك تقسيماً شائعاً في وقت من الأوقات



عن مقال للدكتور فؤاد زكريا - مجلة الفكر  
المعاصر - العدد ٦٥ يوليو سنة ١٩٧٠



• كان من الطبيعي أن يرتبط هذا التفسير بنوع من التمييز الطبقي ، قد يكون أحيانا قائما على أساس اجتماعي واقتصادي ، ولكنه في الأغلب قائم على أساس ثقافي ، فالعامة والخاصة يناظرون الطبقات الفقيرة والطبقات الغنية أو الارستقراطية في بعض المجتمعات ، ولكنهم في معظم الأحيان يناظرون - في مجال الموسيقى - الجهلاء والمتقنين أو السطحيين والمتعمقين ، وبعبارة أخرى فإن اهتمامات محددي الثقافة من الناس لا تتعدى المستويات السطحية الظاهرة للفن الموسيقي ، على حين أن المثقفين الحقيقيين يفحصون في أعماق هذا الفن ليستخلصوا منه دروا لا تتكشف الا للمواصلين .

على أن عصرنا الحديث في ميله الشديد الى تعقيد كل ما هو بسيط ، قد أدخل تغييرات شاملة على هذا التقسيم المبسط ، كان من شأنها أن أصبحت الصورة معقدة غاية التعقيد : فقد دارت الأيام ، واذا بنا نجد أولئك الذين اعتدنا أن نسميهم بالخاصة أو المثقفين أو أرستقراطي الفكر ، يهتمون كل الاهتمام بالوان الموسيقى التي يرددونها العامة ، ويجعلونها موضوعا للدراسة والتحليل ، بل إن منهم من أصبح يرى فيها خلاصا من الأزمة الفنية التي انتهت اليها موسيقى الخاصة ذاتها ، وسيلة بحث حياة جديدة ودماء حارة فتية في جسدها الذي دب فيه الاعتلال والوهن .

وبعد دورة الأيام هذه أصبحنا نجد كبار المشتغلين بالموسيقى - نظريا وعمليا - يبدون اهتماما زائدا بإيقاع دقات الطبول عند قبيلة مجهرلة في قلب غابات أفريقيا ، أو بلحن بدائي متوارث من مئات السنين ، يرددده سكان جزيرة نائية في المحيط الهادئ ، ويحسون بفرحة من عشر على كنز ثمين حين يسمعون أغنية ساذجة يردددها الفلاحون الفقراء في مجاهل الهند . وأصبح المثقف الذي كان يحتقر الموسيقى الراقصة بكل أنواعها ، يستمع بشغف شديد الى أنغام « الجاز » ويكون النوادي التي تضم عشاق هذا اللون بل ويعد الاستماع اليه - ويا للعجب ! - علامة من علامات اتساع الافق ورحابة الذهن والترفع عن روح الخذلقة والكبر والغرور .

وستعترض الدكتور فؤاد زكريا بعد التغييرات الأساسية التي أدت الى الاهتمام بالموسيقى الشعبية ، مثل الفكرة القومية ، وكيف أن الاهتمام بالثقافة على المستوى السياسي والاجتماعي والحضاري كان لابد له من أن يصحبه اهتمام بروح الأمة كما يتجلى في خانها المنبثقة عنها تلقائيا . ثم الاتجاه الحديث الى تحقيق الديمقراطية ، واتساع قاعدة





بدورها • وإذا كان الاتجاه الشعبي مرغوبا فيه  
فى المجال الفنى أو الموسيقى بدوره •

واحق أننا لو بحثنا فى الأمر من الناحية المنطقية  
البحر لتبين لنا ان صفه «اشعبية» لا ينبغى  
بالضرورة أن تكون مرادفه للامتياز والنموق • وفى  
ميدان الفن والادب ذاته ، لا يجد المرء عضاضه  
أن يتقدم الا بعد أن تغلب على الاعتقاد «اشعبى»  
بأن الشمس تدور حول الأرض ، وبأن عناصر  
اصبيغة هى نفس العناصر الأربعة التى تظهر  
لحواسنا المجردة ، الخ • وفى ميدان نصب ، لم  
يستطع الباحثون أن ينفذوا البشرية من كثير من  
الأمثلة : ان الحياة نبوءة نلفانيا ، وأن أسباب  
لامراض ارواح شريرة تنقص الناس ، وأن اليد  
التي تبدو نظيفة لا يمكن أن تكون محتوية على  
عناصر تجلب المرض ( جراثيم ) • الخ • وفى  
ميدان العلم النظرى ، لم يستطع العقل الانسائى  
فى أن يحكم على رواية بوييسيه «شعبية» بأنها  
ادب رخيص ، برغم أنها تقرا على نطاق واسع  
بكثير من أروع نواتج الادب العالمى • أى أن هناك  
بالفعل حالات كثيرة لا تكون فيها صفة «الشعبية»  
تعبيرا عن فضيلة أو ميزة كامنة • وهذا ما ينبغى  
أن نضعه نصب أعيننا ونحن بصدد تحليل أهميه  
الاتجاهات الشعبية فى الموسيقى • ولنحاول الآن  
أن نفهم ما يحدث حين يقوم فنان موسيقى كبير  
ببناء أعمال فنية كاملة على أساس من التراث  
الشعبى • لكى ندرك الدور الحقيقى الذى يقوم به  
هذا التراث فى أعماله • ان الأمر المؤكد فى نظرى  
هو أن الفنان الكبير يستطيع أن يخلق انتاجا فنيا  
رابعا بيسط المواد التى تتاح له ، وفى هذه الحالة  
تكون روعة انتاجه راجعة إلى مقدرته الخاصة ، لا  
لى طبيعة المادة التى يستخدمها ، وبعبارة أخرى  
فالمحن الشعبى البسيط الذى يتخذه فنان مثل  
بارتوك أو انيسكو أساسا لعمل فنى كبير ، ليس  
هو الذى يضيف قيمة على عمله ، بل ان دور هذا  
المحن لا يزيد عن دور قطعة الحجر فى يد المثال  
أو كلمات اللغة فى يد الشاعر • وكما أن هذا  
الحجر نفسه يمكن أن يظل مهملا فى الطريق – يمر  
به نارة فلا يجدون فيه الا عقبة يتمنون لو أزيلت  
من طريقهم ، وكما أن كلمات اللغة ذاتها يمكن أن  
تكون موضوعا لثرثرة تافهة أو هلوسة مجنونة ،  
فكذلك لا يكتسب المحن الشعبى قيمته الا من  
براعة الفنان الذى يصوغه على حين أنه لو نظر  
اليه فى ذاته ، لما كان الا مادة قابلة للتشكل  
فحسب •

الجمهور الذى يخاطبه الفنان ، والحركة الرومانتيكية  
التي ازدهرت فى القرن التاسع عشر ، هذه الحركة  
التي مجدت – لأول مرة – التراث الشعبى فى  
الادب والتصوير والموسيقى • والنسب تبهت الادهان  
الى تلك القوة الغامضة الخفية التى تكمن فى أعماق  
الروح الشعبية • • وأخيرا – فى القرن العشرين –  
كان من أهم الأسباب التى أدت الى احياء التراث  
الشعبى الموسيقى ، هى البحث المجهوم فى هذا  
القرن عن الجديد بأى ثمن • وفى أية صورة من  
الصور • •

ويضيف الكاتب : ان من الواضح ، بادئ دى  
بدء ، ان الانتقال بفكرة « الشعب » أو «اشعبية»  
من المجال القومى أو الديمقراطى – أى من معناها  
السياسى والاجتماعى – الى المجال الفنى ،  
والموسيقى بوجه خاص ينبغى ان يحتر بدفه ،  
ويعالج بحذر شديد ، ذلك لان هناك احتمالا قويا  
فى أن يكون ايمان الكثيرين «بالشعب» و«اشعبية»  
على المستوى السياسى والاجتماعى ، قد دفعهم الى  
الامان بهذه الفكرة ذاتها على المستوى الفنى دون  
تمييز بين المجالين • فعندما نقول عن اتجاه معين  
أنه شعبى بالمعنى السياسى ، يكون لهذه الصفة  
فى الأذهان التقديمية وقع مرغوب فيه الى أقصى  
حد ، ومن الطبيعى ، تبعاً لذلك ، أن يكون لها مل  
هذا الواقع حين تستخدم صفة لعمل فنى • وبرغم  
ما قلناه من قبل ، من أننا لانهدف الى اصدار حكم  
ايجابى أو سلبى على الموسيقى الشعبية فى ذاتها ،  
ومن الواجب أن ننبه الى أن الخلط بين الارتباطات  
النفسية والذهنية للألفاظ ، فيما بين المجالين  
السياسى والفنى ، هو فى ذاته أمر غير مشروع ،  
ومن الممكن أن يؤدي الى أخطار جسيمة ، وحتى  
لو كان المرء ممن يبدون أشد الإعجاب بالاتجاهات  
الشعبية فى الموسيقى ، فإن هذا الإعجاب ، لو كان  
مصدره هو التقديمية السياسية التى تجعل المسر،  
منعقبا بكل ما هو «شعبى» لكان بهذا المعنى أمرا  
غير مشروع من الناحية الفنية ، ولست أعنى بذلك  
أنه يوجد – أو ينبغى أن يوجد – انفصال قاطع  
بين مجالى السياسة والفن ، بل ان ما أعنيه هو  
أن الأحكام التى يصدرها المرء فى أحد المجالين  
لا ينبغى أن تكون لها بالضرورة نفس الدلالة فى  
المجال الآخر ، وأن الارتباطات النفسية المستمدة  
من عالم السياسة لا يصح أن تكون أساسا للحكم  
فى عالم الفن ، فاذا كان الشعب هو – من الناحية  
السياسية – مصدر كل القيم التى يعتز بها المفكر  
التقدمى ، فإن هذا لا يعنى – منطقيا – أنه فى  
الوقت ذاته مصدر كل قيمة فى الأعمال الفنية

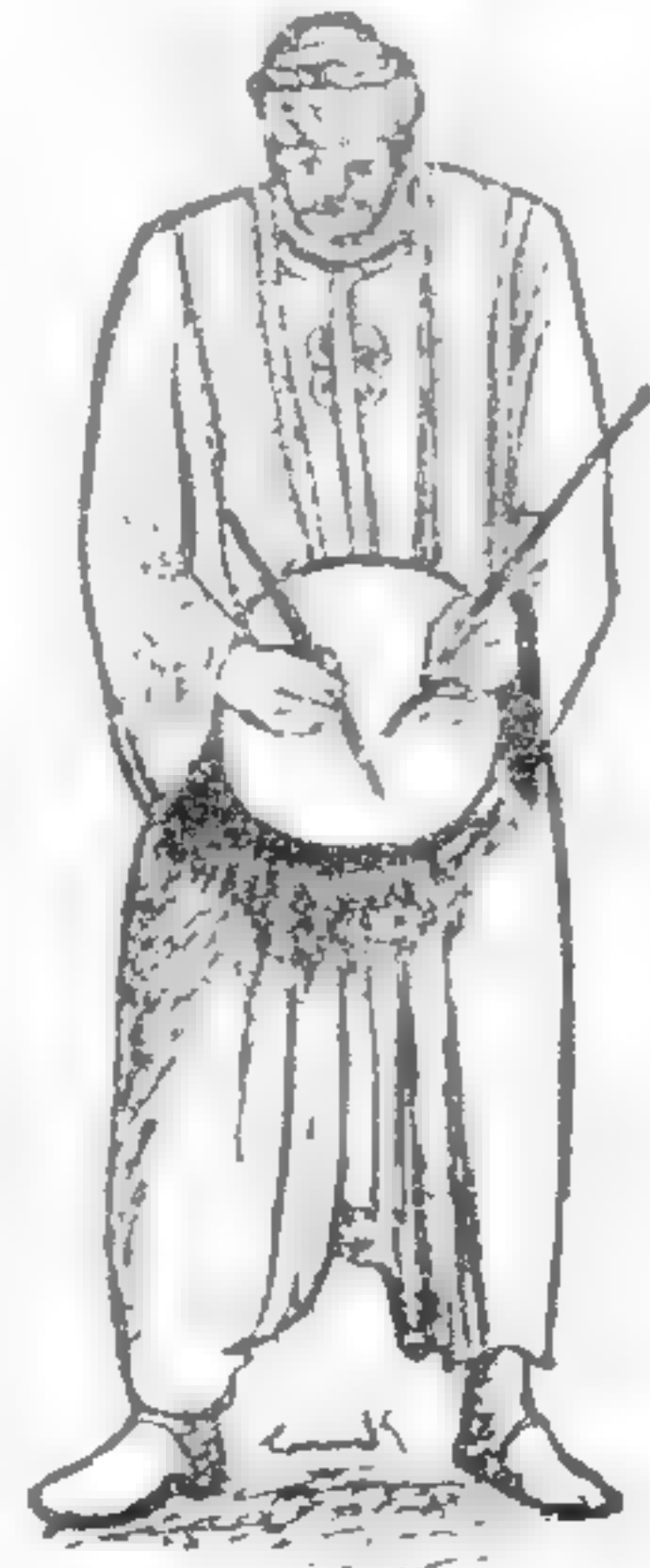


إن المكن الشعبي فى أيدى هؤلاء الموسيقيين العباقرة ، إنما هو « مناسبة » فحسب . ومن المعروف أن الجمال اللحني الاصيل ، فى الأعمال الموسيقية الكبيرة ، ليست هي أهم عنصر فى هذه الأعمال ، بل أن مدى قدرة الفنان على تنميتها وتطويرها وتعديلها هي التي تتحكم فى تحديد مستوى عمله الموسيقي ، والمؤلف الموسيقي الذي ينقن عملية التطوير والتعديل وتطوير اللحن المناخ له ، يستطيع أن يمارس عمله هذا على أية مادة موسيقية ، بل إن من الموسيقيين من يقومون بهذا العمل بطريقة « استعراضية » لكي يثبتوا مقدرتهم على أن يصنعوا من أبسط المواد أعمالا ضخمة شامخة ، ليس من الصواب أن نوصف اللحن الشعبي فى هذه الحالة بأنه « بذرة » صغيرة ينشأ منها نبات كامل ، إذ أن البذرة تتميز ، على أية حال ، بأن لها القدرة على النمو تلقائيا إذا توافرت بعض الشروط الضرورية لنموها بالطبع ، أما فى حالة اللحن البسيط الذي يرتكز عليه عمل موسيقي كبير ، فإن النمو لا يمكن أن يكون تلقائيا ولا يصدر عن قوة كامنة فى اللحن ذاته ، أو عن استعداد فيه للتطور فى اتجاه معين ، بل إن كل شئ يتوقف على تدخل الفنان وطريقة صياغته للمادة البسيطة المناخ له .

وبعد أن يقدم الدكتور فؤاد زكريا وجهة نظره الخاصة بتفاوت الشعوب فى درجة خصوصيتها الفنية ، وفى درجة حساسيتها لفنون معينه ، يصل فى بحثه الى مناقشة العودة الى تراثنا الشعبي فى الموسيقى فيقول :

إن الأصوات ترتفع فى بلادنا ، منادية بالعودة الى تراثنا الشعبي فى الموسيقى ، على أساس أن فى ذلك التراث حلا لكل ما نواجهه من مشكلات فنية ، وكل ما نعانىه ، فى ميدان الموسيقى ، من تردد وانفصام .

وقبل أن اختبر هذه الدعوة ، علميا ومنطقيا ، أود فى البداية أن أقدم تحليلا بسيطا للفظ « العودة » الى التراث الشعبي ، حين يستخدم فى بيئة ثقافية كبيتنا . إن الدول المتقدمة فى سلم الحضارة « تعود » الى تراثها الشعبي لأنها ابتعدت عنه ، ووصلت فى موسيقاها الى أبعد حدود التعقيد شكلا ومضمونا وأداء ، وحين يصل المرء الى قرب نهاية الطريق ، فمن الطبيعي أن يشعر بالحنين الى البداية البسيطة ، ويرى فى برائها نجاه وخلصا لروحه التي استبد بها التعقيد المفرط ، فالدعوة الى الموسيقى « الشعبية » مفهومة تماما فى بيئة امتدت تجاربها الموسيقية « البوليفونية » - ( المتعددة الأصوات ) الى أكثر من ثمانية قرون ،







وتنقلت فيها هذه التجارب بين مختلف الوان الموسيقى الأوركستراية والمنفردة والفنائية حتى وصلت ، فى مظاهرها الأخيرة ، الى استخدام الآلات الالكترونية فى التأليف والموسيقى، عندئذ تكون العودة الى الألحان الشعبية مظهرا من مظاهر حركة « العودة الى الطبيعة » التى تتردد فى كل حضارة بلغت حداً مفرطاً من التصنيع والتعقيد .

أما نحن ، فهل انقطعت الصلات بين موسيقانا الحالية وأصولها الشعبية الى الحسد الذى يبرر « العودة الى الجذور » فى الموسيقى ؟ ان من يتأمل الموسيقى التى تشيع حالياً فى بلادنا بشئ من العمق لا يصعب عليه أن يهتدى ، من وراء القناع الظاهري الذى لا تحسن الاختفاء وراءه ، الى قدر هائل من العناصر الشعبية . صحيح أن هناك محاولات « للتفرنج » تتمثل فى الالتجاء الى بعض ايقاعات الرقص الغربية ، وفى استخدام آلات غربية ، من آن لآخر ، بطريقة لا تخلو من النزوع « الاستعراضي » المكشوف ، وصحيح أن « التخت » الشرقى الصغير قد تحول الى « أوركسترا » كبير ( هو فى حقيقة الامر تخت مكبر الصوت ، لأنه لا يفيد شيئاً من قدرات الأوركسترا على التلوين أو على التعداد والتألف الصوتى ) . ومع ذلك فإن الألحان تظل فى صميمها قريبة كل القرب من الطابع الشعبى . والأهم من ذلك أن الجمهور ذاته لا يستجيب كثيراً لتلك « التجديدات » . وما زال وجدانه متعلقاً بطريقة الغناء الشعبية . وأبلغ دليل على ذلك حماسه الهائل للغناء على طريقة المواويل أو الليالى ، عندما يتخلل أية قطعة من النوع الذى يصطبغ ظاهرياً بطابع « التفرنج » .

واذن . فالاعتقاد بأن « العودة » الى الطابع

الشعبى للموسيقى هى التى تكفل لموسيقانا الحالية نهضة رفيعة ، هو ، من حيث المبدأ ، محاكاة ساذجة لدعوات ظهرت فى بلاد ابتعدت موسيقاها عن الأصول الشعبية ابتعاد السماء عن الأرض ، وحين تظهر مثل هذه الدعوة فى بلاد لا تزال « أرقى » أنواع الموسيقى المحلية فيها تحمل بين طياتها كثيراً جداً من مظاهر الطريقة الشعبية فى التلحين والعزف والغناء ، فانها تصبح شيئاً يدعو الى السخرية ، لسبب بسيط هو أن ما نريد « العودة » اليه كان ولا يزال ، موجوداً معنا على الدوام . .

ولكن لندع جانباً هذا النقد الذى يتعلق بمبدأ الرجوع الى التراث الشعبى فى بلد لم تتجاوز موسيقاه المرحلة الشعبية بعد ، ولنحاول أن نختبر ، بطريقة علمية ، تلك التجارب التى تمارس فى بلادنا لحياء الفن الموسيقى الشعبى - مفترضين جدلاً أن مثل هذا الاحياء أمر له جدواه .

عندئذ سنجد لهذه التجارب طابعاً مزدوجاً : فمنها تجارب تهدف الى اقامة بناء موسيقى ذى طابع عالمى ، على أساس من التراث الشعبى ، ومنها تجارب ترمى الى احياء هذا التراث فى ذاته . ولكل من هذين النوعين خصائص ينبغى أن نتحدث عنها على حدة .

أما محاولات اتخاذ تراث الألحان الشعبية أساساً لبناء موسيقى عالمية الطابع ، فإخشى أن أقول : انها محاولات تنطوى على شئ من التناقض ، ذلك لأن الألحان الشعبية الشرقية التى يشيد عليها البناء الموسيقى العالمى هى بطبيعتها غير قادرة على التطور والنمو والتنويع الا بطريقة مصطنعة ، انها ألحان وضعت فى ظل نظام نغمى مبني على وحدات لحنية مستقلة قائمة بذاتها ، لا يعرف بطبيعتها تلك



القبول التي تسمح بتنويع اللحن وتكثيفه والاضافة المتراكمة اليه ، وهناك فضلا عن ذلك تلك المشكلة المعروفة الخاصة بنوع السلالم الموسيقية ، وقابلية « ربع الصوت » الذي تركز عليه السلالم العربية ، للتطوير في القوالب العالمية المعروفة ، والمهم في الامر أن اللحن الشرقي يبدو في هذه الحالة ، أشبه ببذرة غير قابلة للنمو ، لأنها مغروسة في أرض غريبة ، أو أن المحاولة بأسرها تبدو أشبه بمحاولة استنبات فاكهة الصيف في الشتاء ، وقد لا يكون ذلك راجعا الى قصور في اللحن الشرقي الاصل ذاته ، ولكن المهم في الامر هو أن المرء لا يستطيع الاقتناع بذلك الجهد المتكلف الذي يبذل - من أجل بناء موسيقى عالمية على أساس من الألحان الشعبية المحلية ، وحتى لو رأى البعض أن الاتجاهات الموسيقية الغربية المعاصرة تسمح بمثل هذا التقارب - إذ تعطي المؤلف حرية واسعة النطاق في التصرف في السلالم الموسيقية والايقاعات والقوالب ، أو في الغائها أصلا ، فإن المحاولة ( التي رأينا بالفعل نماذج لها في بلادنا في الآونة الأخيرة ) لن تعود لها في هذه الحالة صلة بالموسيقى الشعبية من قريب أو بعيد ، إنها تصبح في هذه الحالة منتمية الى مجال الموسيقى العالمية في أحدث تطوراتها ، ويستحيل التعرف على موسيقانا الشعبية وإدراك ملامحها والاحساس بمذاقها الخاص من خلال العمل في صورته النهائية : إنها - بالاختصار - تطوير للموسيقى العالمية في اتجاه تستخدم فيه مادة جديدة غير مألوفة ، ولكنها ليست على الإطلاق تطوير للموسيقى الشعبية ذاتها في اتجاه عالمي .

أما النوع الآخر من المحاولات ، وهو النوع الذي يرمى الى احياء تراث الموسيقى الشعبية ،

فيشوبه نقص كبير ، هو أنه يكتفي بالجانب التسجيلي فقط ، ولا يكاد مع ذلك يشعر بوجود هذا النقص فيه . . . ذلك لأن الاهتمام الأكبر ينصب فيه على ترديد نفس الألحان المنتمية الى التراث الشعبي دون أية محاولة لتطوير اللحن أو تهذيبه أو صقل طريقة أدائه ، وليس في ذلك أي مأخذ على من يقومون بهذه المحاولات ما داموا واعين بحدود عملهم ، بل إن تسجيل التراث الشعبي أمر مرغوب فيه ، تحرص عليه كل البلاد الناهضة في عالمنا المعاصر ، وهو مظهر من أقوى مظاهر الوعي الثقافي لدى أية أمة تسعى الى تحقيق التقدم في المجال الفني ، ولكن المشكلة ، هي أن هذا التسجيل والتدوين يقدم إلينا في كثير من الأحيان بل في معظم الأحيان كما لو كان هو ذاته عملا فنيا رفيعا بأحدث معاني الكلمة .

هكذا يبدو مصير الموسيقى الشعبية في بلادنا في الآونة الراهنة ، معلقا بين اتجاهين : أحدهما يهدف الى تطويره ، ولكنه يمسكه خلال هذا التطوير الى حد يستحيل معه التعرف عليه . وآخر يكفي بتسجيله كما هو ويعرضه علينا كما لو كان فيه هو وحده الكفاية . وكما لو كان يمثل قيمة ترضى ذوق المستمع المعاصر وحسه الفني ، والاتجاهان كما نرى متناقضان والنجاح إلحاسم في هذا المجال لن يتم الا حين ندرك عن وعي أن تدوين الموسيقى الشعبية والاحتفاظ بها شيء ، واعطاءها دورا فعليا في حياتنا الفنية الراهنة شيء آخر . وإن هذا الدور لن يتاح لها الا إذا ظهر من يستطيع تطويرها على النحو الذي يجعل لها دلالة عالمية من جهة ويحتفظ لها بمعالمها الأصلية من جهة أخرى .



# لقاء مع بدر شاو خالد القاهرة



ليلي بسيوني مقدمة البرنامج



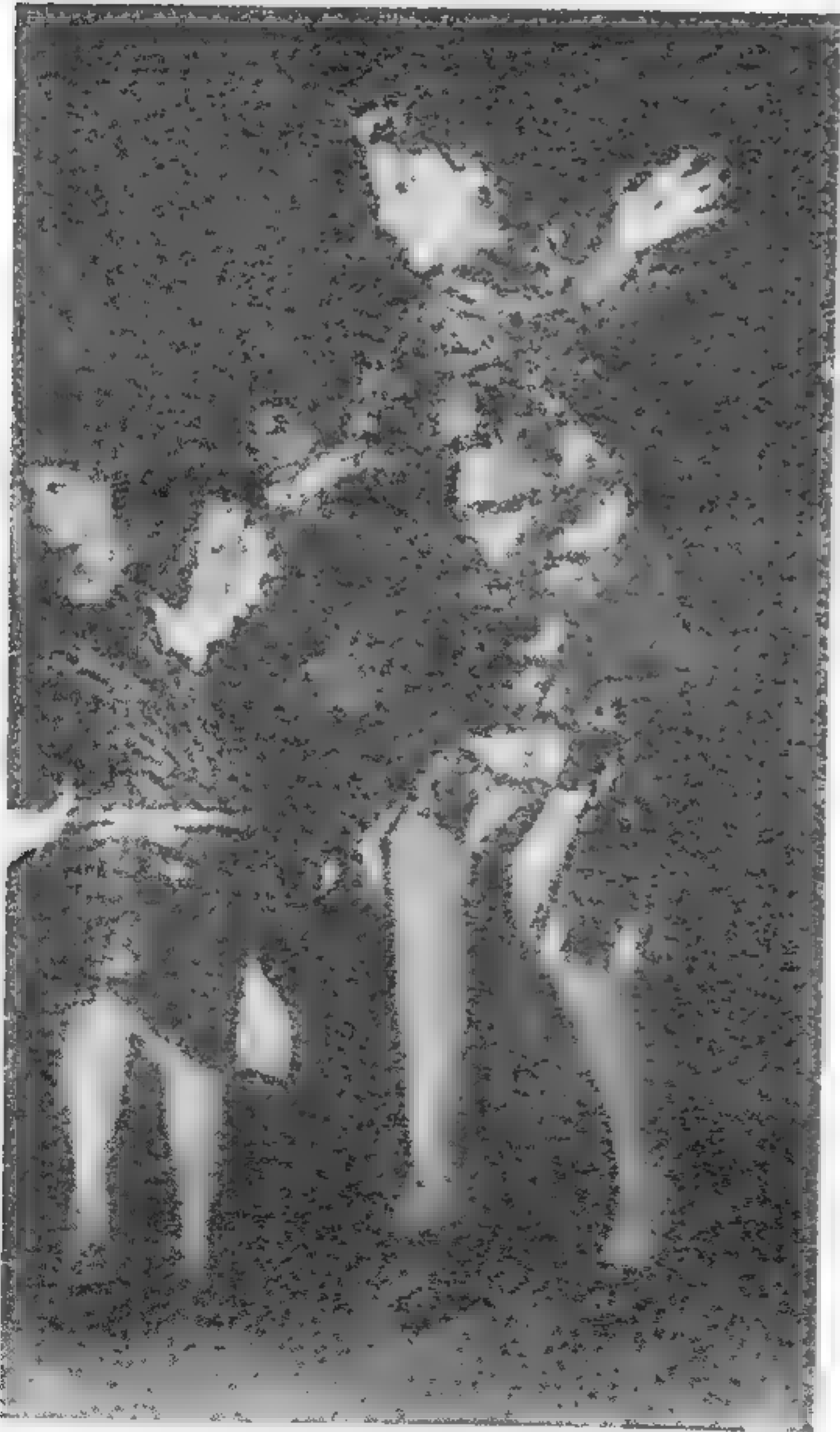
كل يقدم رايه ، ووجهة نظره ، قليلون منهم يهتمون بالفن الشعبى ومستقبله فى بلادنا ، وواقع الراهن بيننا ، وكثيرون منهم يقولون الكلمات من قبل ضرورة أن يقولوا شيئاً فى أى شيء ..

واخشى ما نخشاه ، أن يتعرض الفن الشعبى عندنا الى ردة تشابه وردة الاهتمام المسرحى المفاجئ الذى أصاب كثيرا من الناس عندنا ، أيام فرق التلفزيون المسرحية ، فعندما انحسرت موجة الكم فى فرق التلفزيون المسرحية ، انكشف الغبار بعد معارك فرسان المسرح . والفن المسرحى ، ليصل ما بعد ذلك الى مرحلة العقم والجانب ، حيث لم يبق الا القليلون الذين يهتمون بالمسرح والحركة المسرحية ومستقبلها فى بلادنا . وعلى أية حال ، ليس أمامنا الا أن نفكر بطريقة أكثر جدية فى كل هذا الصخب المنسوب الى الفن الشعبى ، وبقليل من الحماس والتروى ، لا بد لنا ، من تشجيع من يدلون بدلوهم ولو لأول مرة بالدعم والتأييد ، لا بد لنا من الاشادة بكل اتجاه جاد نشعر منه ، أنه يمكن أن يقدم شيئاً لفننا الشعبى ، وربما كان برنامج خارج القاهرة الذى تقدمه الزميلة ليلي بسيوني

ارتبطت حياتنا الثقافية والفنية فى العشر سنوات الأخيرة ، بقضية اختلف حولها الكثيرون من حيث أهميتها وتأثيرها ، كانت قضية الكم ، والكيف هى محور الحوار المستمر بين قطاعات واسعة من المهتمين بالتنمية الثقافية والفنية فى مجتمعاتنا ، وسواء تراجع اتجاه الكم وسيطر اتجاه الكيف ، أو تراجع ثانية أصحاب الكيف من اتجاه الكم ، فإن بعض ما أثار فى الساحة ، فيها ، هذا سار الفرسعة أو بأحرى فى الوقت الحاضر ، هو أنه من خلال الكم نستطيع الوصول الى الكيف المستمر المتطور وصولاً الى النمو الثقافى والفنى المتكامل .. وعلى أية حال فإن الطريق ما زال طويلاً أمام الجميع ، وأحسب أن الأمة الشعبية بوجه عام ، سواء ما كان منها رقصة شعبية - أم أغنية شعبية - تتعرض الآن لشيء من هذا النوع ، فهم تعتقد فيما اعتقد من حالة الكم المثرى ، والكيف القليل ، وربما كان ذلك سبباً موضوعياً فى أن يدلى الكثيرون بدلوهم فى الفنون الشعبية ، وفى كل ما تمثله من أنشطة مختلفة . فلقد كثرت المقالات ، والتعليقات ، والتوجيهات فى المرحلة الأخيرة

تصوير محمد النجاوى



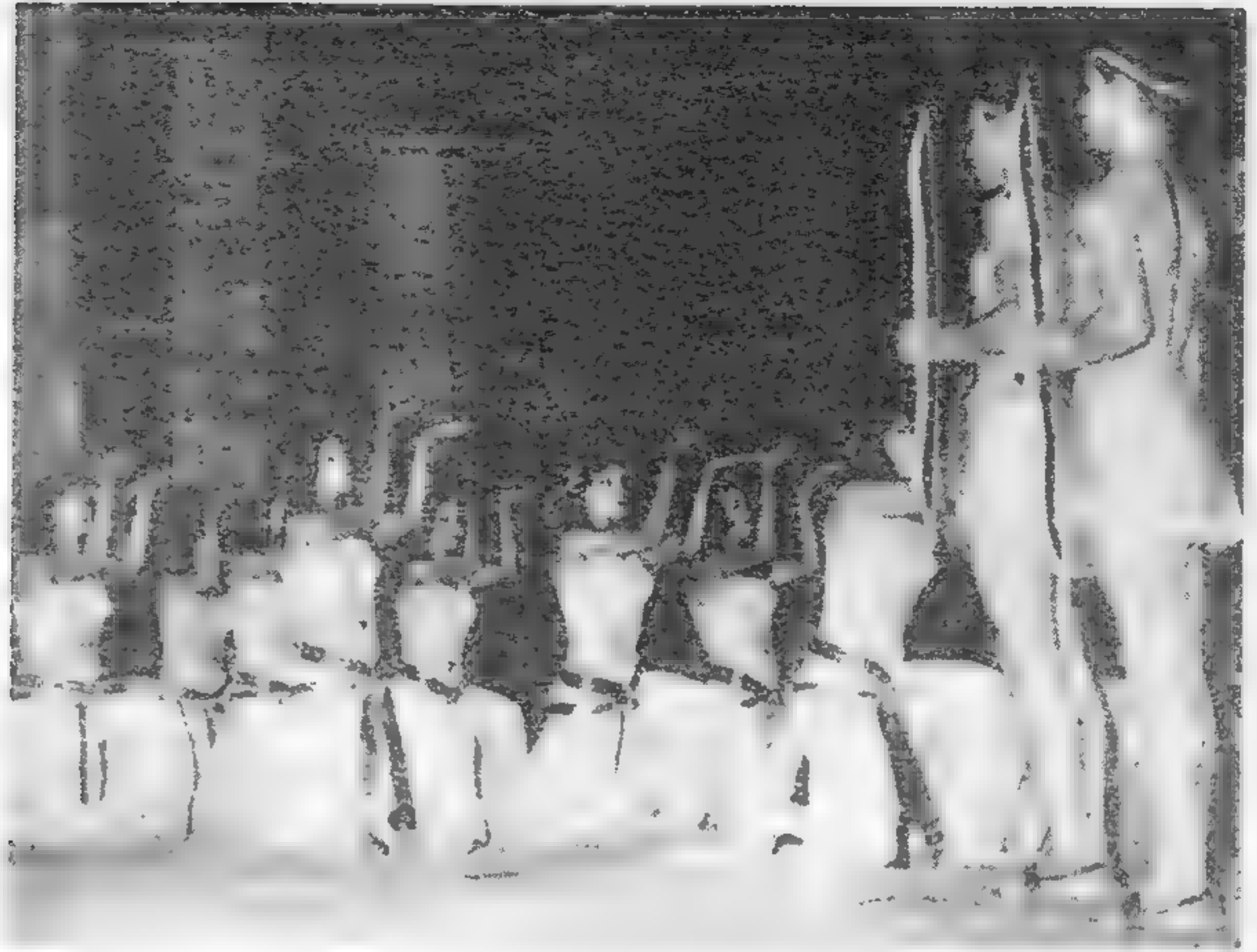


ويخرجه محمد سليم من البرامج التي يحب أن  
تشهد بها الترهيب والترويح بالتحسين في ذلك  
سنت ، ويشارك جمهوره أهد الشابة الصغيرة  
بوما بعد يوم ٠٠ فمعظم فقراته بقرسا ماحوده  
من البيئة الشعبية ، ومن فنون المحاكاة  
المختلفة . ويمكن لهذا البرنامج أن يحقق مكاسب  
كبيرة لأنوارنا الشعبية وحيدنا الفنية عن  
طريق الترويح إلى الشعب الشعبية وسجل  
فنونها ومثورتها الحية المتفاعلة مع تطور حياة  
الناس في المجتمع ومناسباتهم العامة والخاصة .

تقول ليلى بسيوني مقدمة البرنامج

لقد بدأ البرنامج كمسابقة بين المحافظات  
ويطور وصار يقدمنا لسكل محافظة على حدة . وما  
سألها عن امكانيات التطوير ٠٠ قالت لاشك  
ان البرنامج ما زال في البداية ، ونرجسو في  
المستقبل . أن نظوره ونجعل منه صورة كاملة  
لمختلف الأنشطة الفنية والشعبية في كل محافظة  
ولا شك أن التقدم الذي حققته فرق مثل فرقة  
البحيرة للفنون الشعبية وكذلك فرقة المنصورة  
ودمياط شيء يجعلنا نشعر بالامل في مستقبل  
أكثر اشراقا بالنسبة للفنون الشعبية في بلادنا





بعض الصناعات الشعبية ومخترفي هذه الصناعات باعتبارهم فنانيين شعبيين ، لهم دورهم الذي لا يجب إهماله . وسوى حضورهم المسرحي فإن حبهم لدمهم في صورة حكاية عن الحقائق تجعلها تقدم الأساطير الخاصة بالبيئة ، وإخفاها عن هذا المسرح قد أتاح للحياة الفنية أن تعرف شيئاً عن الأساطير الشعبية وثقافات الشعبية كان لها تأثيرها الذي لا شك فيه على وباشا من الفنانين والمؤلفين .

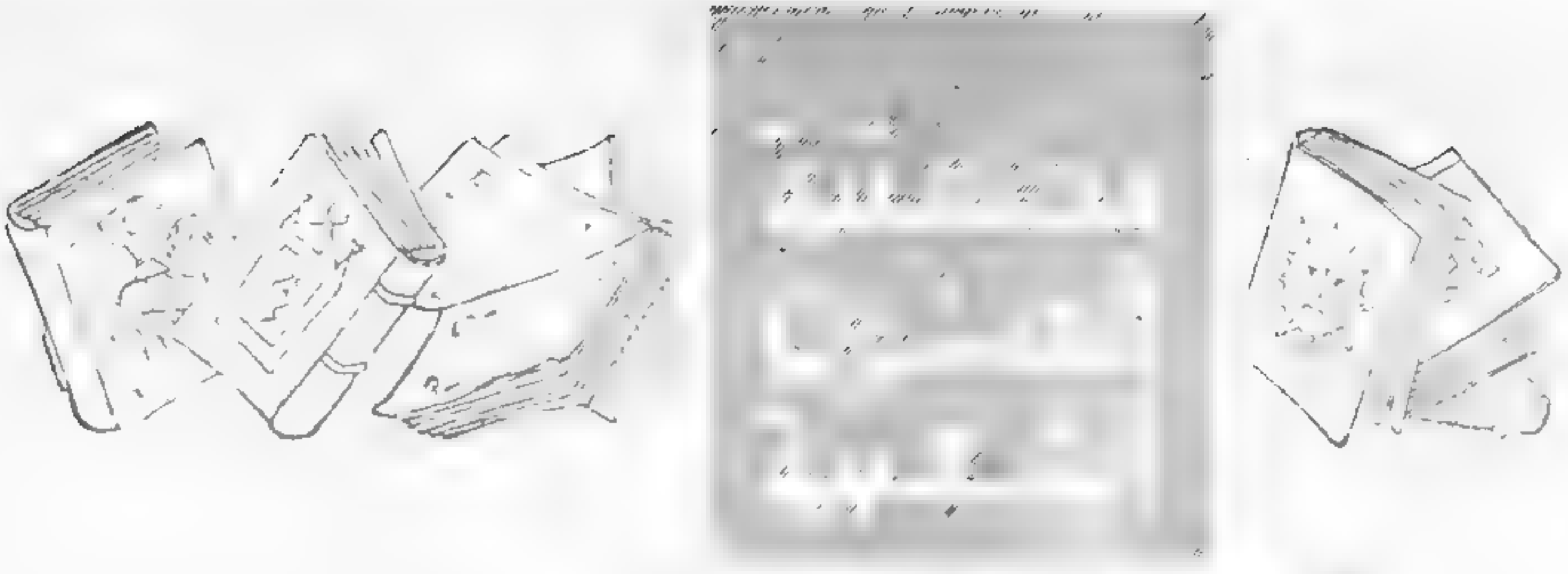
إن برنامج خارج القاعرة في ربي حرم من قضيه كتم المسرح وحيداً لو استطاع أن يستخلص منه بعض الكيف القيد . وبإستطاعة المتفرجين أن يتكلموا في مجال المسرح ، من عن طريق إعلانات عن الأساطير الاقتصادية - من فقرات البرنامج - الموحدة في الحفلات ، ويكون أسطاعته وفنانه أن يقدم ما يكون الحفلات حبه رد أكبر واقعة . وإذا استطاع المتفرجون على البرنامج أن يتعمقوا بعض الحسرات الفنية . كمصنعي رقصات مثلاً أو بعض الموسيقيين لتعديل بعض الرقصات أو الألحان ، لكي يعتبر هؤلاء ويستفيدوا من ممارسة العمل الفني الميداني . بعض هذا لو تحقق لكان جديراً بتقديم لا شك فيه .

« تحسين عبد الحى »

ولما سألتها عن بعض عمليات التلقيم الفنية وعمليات الصعود والهبوط والصعود المستمرة في البرنامج كان ردها : أن ذلك يرجع إلى اهتمام الحفلات بالفن الشعبي ، فبعضهم منهم فعلاً ، ومن هنا يكون الفقرات قسوة ومبسطة ، وبعضهم لا يحسن كثيراً لذلك فيكون فقرات صعبة إلى حد ما . واستدركت قائلة : لا ينبغي أن تقوم دوراً حسب الإمكانيات المتاحة لنا ، ومع هذا فإن لنا دوراً هاماً إذا جاز هذا . فبعضهم يمكن أن يوسع . وهو أن هذا هو رقص أو الأتمة . ثم أن تحاول أن تشرحهم ، المتأخرين من ناحية أصول الرقص وما لدى بعضهم . وموظفي الأصلي . نيج . وأنتك لأعسة . وذلك مما يجعل للفن الشعبي رقصه لا بأس بها من الناحية النظرية من حضور المشاهدين لكل محافظه تشتهر بنوع خاص من الرقصات كما هو معروف ، فبنات مدينة ميت غمر مثلاً قدمن رقصه النحاسين باتقان شديد ، وذلك لأن هذه الصناعة منتشرة هناك . وغيرها من المدن تقدم رقصاتها وألحانها بما يتوافر لديها من الإمكانيات الفنية .

وتقول مقدمة البرنامج أيضاً : أننا في الدورة الجديدة سنحاول أن نقدم بين فقرات البرنامج





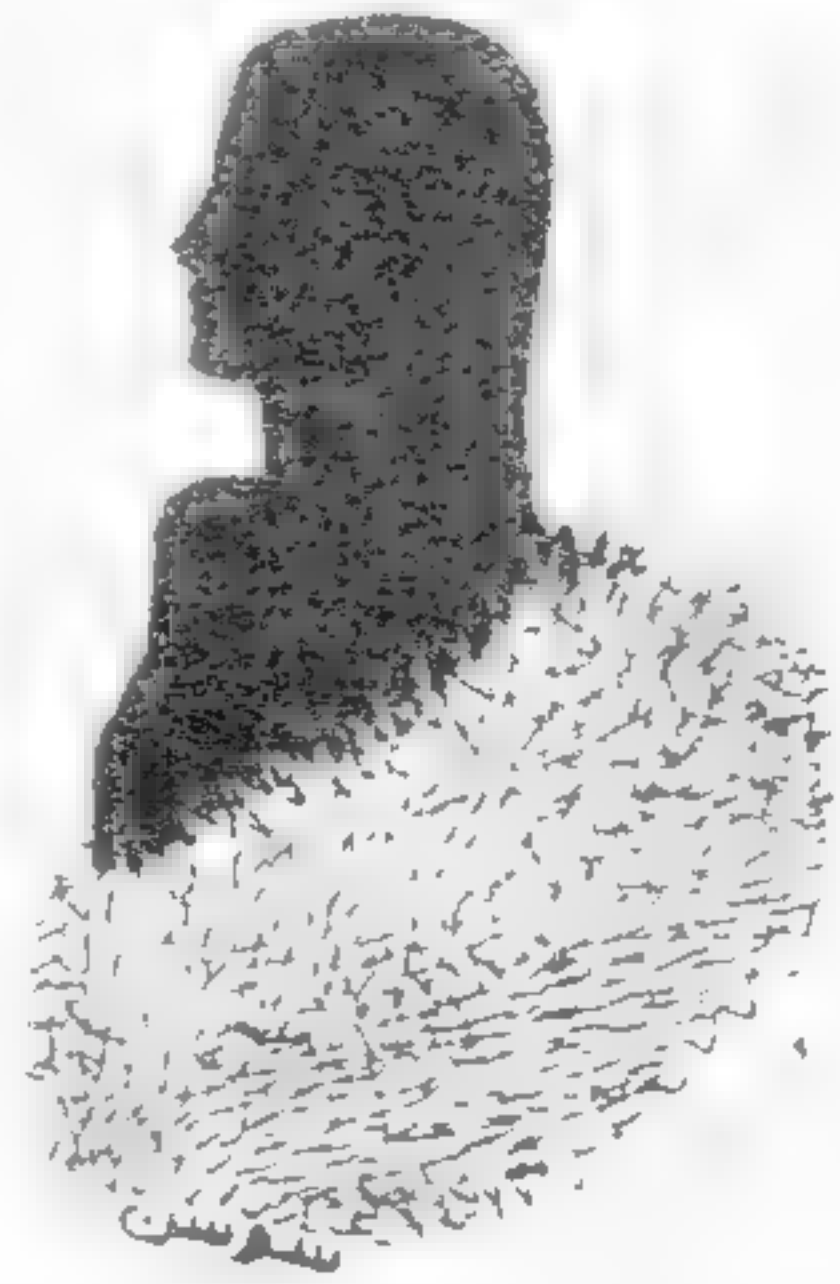
## الذئب في حياتنا وتراثنا

الأستاذ عبد القادر عياش محام سوري اضطلع منذ سنوات قلائل بأعداد سلسلة تحقيقات فولكلورية من وادي الفرات ، حيث شهدت دير الزور ٠٠ حاضرة الفرات مولده بها وقد أصدر الباحث السوري سبعا وعشرين حلقة حتى الآن من سلسلة تحقيقاته الفولكلورية ، آخرها حلقة عن « القمر في حياتنا وتراثنا » . أما الحلقة التي نعرض لها على صفحات « الفنون الشعبية » في هذا العدد ، فهي الحلقة العشرون من هذه السلسلة .

أب، عبد القادر عياش  
محرر جليل

والأستاذ عبد القادر عياش فضلا عن اضطلاع به بأعداد هذه السلسلة باحث لغوي ، وعضو لجنة الفنون الشعبية في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بسورية ، وكم كنت أتمنى لو أن هذا الباحث قد أسى سلسلة تحقيقاته هذه « سلسلة تحقيقات فولكلورية ونغوية » فحسب ، دون أن يبرز أنها « من وادي الفرات » ، ذلك لأن عددا كبيرا من الموضوعات التي تطرق الي بحثها لا تخص وادي الفرات وحده ، فالقبر والماء والقبر - على سبيل المثال - ليست موضوعات تخص ودي الفرات دون غيره لأنها موضوعات عامة تخص الانسانية بأسرها بوجه عام ، دون أن يكون لها تلك الصبغة الإقليمية التي حاول الباحث أن يصبغها بها .

بدأ الباحث السوري حلقة التي تحدث فيها عن « الذئب » بتوطئة عامة وموجزة ، خص فيها كل ما ذكره عن الذئب في ثنايا هذه الحلقة ، وكان حريا به أن يستغنى تماما عن هذه التوطئة التي شغلت أربع صفحات ، خاصة وأن الحلقة كلها لا تتجاوز خمسين صفحة . فالباحث لا يلجأ الى كتابة مقدمة أو توطئة لبحثه الا اذا تشعب هذا البحث واتسعت رقعته بحيث يصبح لزاما على صاحبه أن يمهّد له بتوطئة تجمع شتات مبحثه وتلم خيوطه المتناثرة . وقد ذكر الباحث







وبقى الذئب • ولعل ذلك يعود الى صفات خاصة فيه ، منها تلاقحه مع الكلب ، وانسالة نسلا يحافظ على صفات الذئب الوحشية •

وأثبت الباحث بعد ذلك أسماء الذئب وكناه في اللغة العربية ، فمنها « ذؤالة » ، و « السرحان » و « السيد » و « العميس » و « أويس » و « الاطلس » و « أبو جعدة » • وكان الباحث ثبت شواهد من الشعر العربي القديم وردت فيها بعض هذه الاسماء لكنه كان يتغافل عن ذكر هذه الشواهد في مواضع أخرى • ومن أمثلة ذلك أنه اكتفى بذكر اسم « السيد » بكسر السين وتسكن الياء ، مع أن هناك بيتين شهيرين في « لامية العرب » للشنفرى يتحدث أولهما عن الذئب « السيد » والنمر « الارقط » والعرفاء « الضبع » ، وهذان البيتان هما البيت السابع عشر والثامن عشر من لامية العرب وهما :

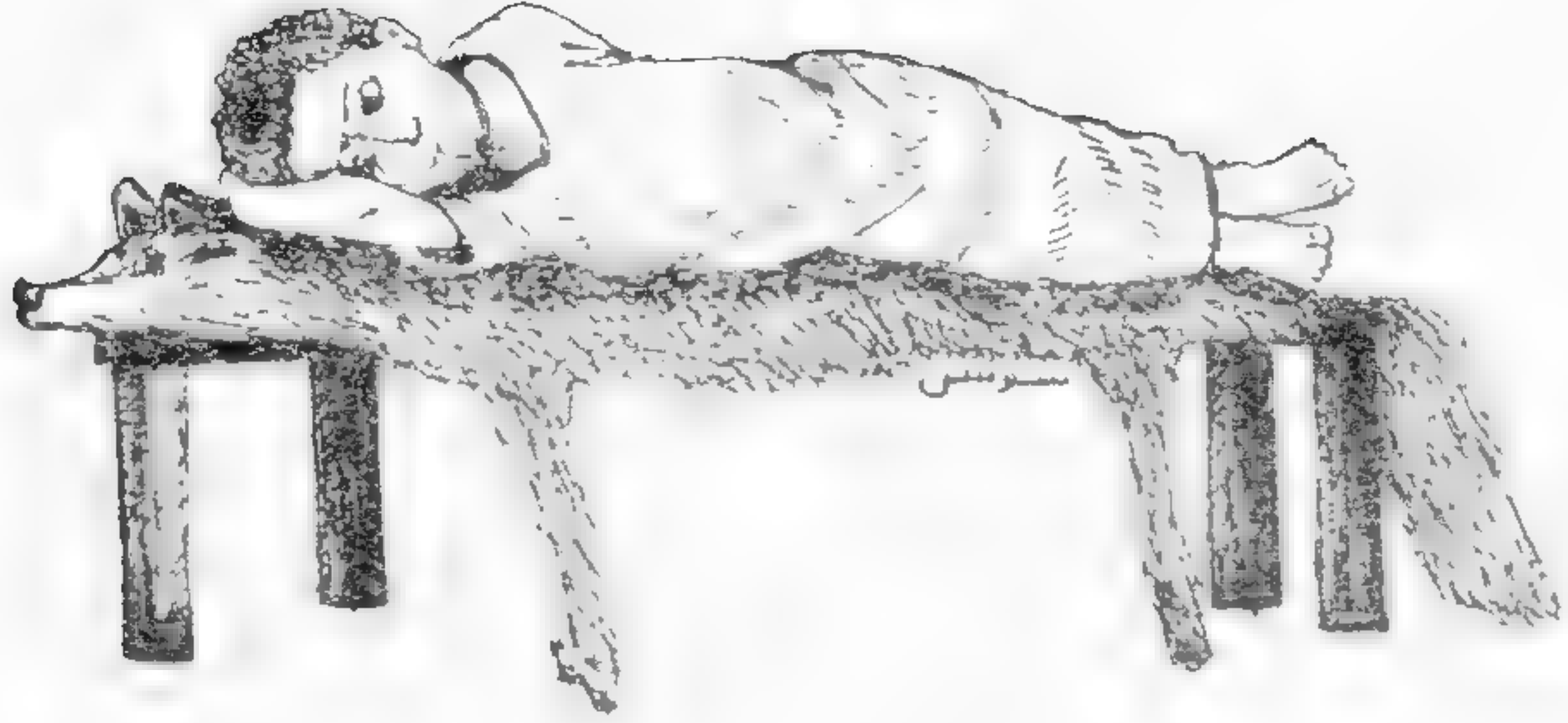
ولى دونكم اهلون : سيد عملس  
وارقط زهلول وعرفاء جبال

هم الاهل لا مستودع السر ذائع  
لديهم ولا الجاني بما جر يغذل

السورى في توطنه أن بعض الروائيين الغربيين قد وضعوا روايات حول معيشة الذئب وما يتصل به من معتقدات قديمة لكنه فى ثنايا حلقته لم يتعرض لهؤلاء الروائيين والرواياتهم بل انه لم يذكر اسماءها أو أسماء مؤلفيها ، ثم أكد أن حياة الذئب موضوع دراسة علماء الحيوان ، وتأليفهم فى القديم والحاضر • والحق أن هذا أمر بديهي ، وما كان يجدر بالباحث أن يذكره ، فمن الطبيعي أن علماء الحيوان يدرسون حياة الذئب كما يدرسون حياة أى حيوان آخر ، فهذا مجال عملهم وميدان دراستهم •

انتقل الباحث بعد توطنه الى الحديث عن حياة الذئب ، وصفاته فأبرز أن الذئب فطن شجاع ، لا يستعمل شجاعته الا عند الضرورة ، وبنيته قوية ، ويستطيع أن يسير اربعين كيلو مترا فى الساعة ، وأن شجاعته فى الليل تتأجج حيث يهاجم الغنم التى تخافه خوفا شديدا وعندما تشعر باقترابه منها تتكتل وتلتحم ببعضها بعضا • والذئب من حيوانات بلاد العرب ووادي الفرات قديما وحديثا ، عرفه السكان من قريب وبعيد فى كل الاوقات فى البرارى وفى الريف • ولقد انقرض الأسد والفهد من وادي الفرات ،





ينتبهون حقوقهم دون أن يكون للمظلومين مجير .  
 ٣ - رماه الله بداء الذئب : أى رماه الله بالجوع ،  
 لأن الذئب دائما جائع .

٤ - تحت جلد الضأن قلب الأذوب : يضرب  
 هذا المثل لمن ينافق ويخادع الناس ، وهو يقترب ،  
 فى معناه من بعض أمثالنا العامية المصرية مثل  
 « تحت السواهى دواهى » و « ميه من تحت  
 تبين » .

وتحدث الاستاذ عبد القادر عياش عن الذئب  
 فى الشعر العربى القديم ، فذكر أن الذئب نال  
 من عناية الشعراء القدامى فى الجاهلية والاسلام  
 ما لم ينله حيوان آخر الا الأسد والقرد فى اليمن  
 والحق أن هذا الذى ذكره الاستاذ الباحث ليس  
 صحيحا لأن الجمل هو الذى نال من عناية  
 الشعراء القدامى عناية ما بعدها عناية فى  
 أشعارهم ، وهذا ما نجده بوضوح فى مطالع  
 قصائدهم حيث يقفون على الاطلال ثم يتحدثون  
 عن السفر الى الممدوح بغية نيل المال .

وقد أورد الباحث أبياتا من قصائد للشمنقري  
 وعمرو بن معديكرب والمرقس الأكبر والنابغة  
 الجعدى وامرؤ القيس والفرزدق والشمردل بن  
 شريك وعوف بن الاحوص واليحيى بن جابر ، لكنه لم  
 يحاول أن يشرح الظروف والملابسات التى أحاطت  
 بهؤلاء الشعراء عندما تحدثوا عن الذئب ، كما  
 أنه لم يحاول أن يرتب هؤلاء الشعراء فى نسق

وذكر الاستاذ عبد القادر عياش أن العرب  
 منذ القديم جروا على تسمية أبنائهم باسم من  
 اسماء الذئب للذكور ، والذئبة للاناث ، ثم تطرق  
 الى الحديث عن الذئب فى أسماء الأشخاص  
 والأماكن والأشياء والمعانى والتعابير ، ثم انتقل  
 الى الحديث الموجز عن أساطير الشعوب التى لعب  
 الذئب دورا فيها ، فذكر أن الفراعنة كانوا  
 يعبدونه فى مدينة ليكوبوليس أى « مدينة  
 الذئب » وكانوا يرسمون صورته رمزا للباس ،  
 وكان الاغريق يقولون ان ليكاوون مسخه جيوبتر  
 ذئبا ضاريا ، ثم ذكر الباحث أن الميثولوجيسا  
 السكندنافية فيها ذكرهام للذئب ، واكتفى بهذا  
 دون أن يستجلى شيئا أو يوضح أمرا . كما  
 ذكر عن المكدونيين أنهم من نسل مكندو وهو  
 معبود على صورة ذئب ، وأن المغول كانوا يعتقدون  
 أن جد جنكيزخان قد ولد من ذئبة .

أورد الباحث بعد ذلك الامثال العربية القديمة  
 التى ورد فيها ذكر للذئب وصفاته وخصاله  
 ومن هذه الامثال :

١ - أخوك أم الذئب : أى أن أخاك الذى  
 تختاره مثل الذئب ، فلا تأمنه ، ويضرب هذا  
 المثل فى موضع الشك والريبة .

٢ - وشيعة فيها ذئاب ونقد : الوشيعة أى  
 الحظيرة ، والنقد صغار الغنم . وهذا المثل  
 يضرب للمكان الذى يضم المظلومين والظلمة الذين



تاريخي يخضع للترتيب والتسلسل فهو يتحدث - على سبيل المثال - عن البحتري ، ثم يتحدث بعد ذلك عن عنتر بن شداد . ومن الابيات الجميلة التي أوردها الباحث قول النابغة الذبياني :

**تعنو الذئاب على من لا كلاب له**

**وتتقى صولة المستاسد الفسار**

وانتقل الأستاذ عياش الى الحديث عن الذئب في القرآن ، حيث ورد ذكره في سورة يوسف المكية ، كما تحدث عن الذئب في الأحاديث النبوية ، وأورد حديثاً لم يحاول التأكد من صحته عن أبي سعيد الخدري الذي قال : « بينما راع يرعى بالحرّة اذ عدا الذئب على شاة ، فحال الراعي بينه وبينها ، فألقى الذئب على ذنبه وقال : يا عبد الله تحول بيني وبين رزق ساقه الله الي ، وهكذا دار حوار مفهوم باللغة العربية بين الذئب والرجل !!

ثم أورد الباحث بعد ذلك بعض القصص العربي القديم الذي ذكر فيه الذئب ، كما تحدث عن المعتقدات الشعبية في وادي الفرات التي تناولت الذئب ، كما تحدث عن استعمالات أجزاء الذئب ، فذكر أن الناس يضعون جلده على سرير الطفل لحمايته من الجن ، كما يجففون كبده طلباً للثواب الديني . كما يضع الرعيان عيون الذئب في مصفناتهم طلباً للسهر . وانتقل الباحث بعد ذلك الى ايراد الامثال الشعبية في وادي الفرات ، وهي الامثال التي يلعب فيها الذئب دوراً بارزاً ، ثم أورد بعض الاغاني الشعبية في وادي الفرات دون أن يهتم بشرحها بالعربية الفصحى ، وبهذا أصبحت مستعصية على أفهام من هم خارج وادي الفرات في أنحاء الدول العربية المتعددة اللهجات وكان من المتسوق أن يقوم الباحث بإيضاح معاني هذه الاغاني لكي يستطيع المصري أن يفهمها ويتذوقها . وانتقل الأستاذ عياش الى ذكر الذئب في الادب العربي الحديث دون أن يهتم باستقصاء جوانب هذا الموضوع حيث ذكر صراحة « واليك ما وقع لي من مطالعاتي للمجلات وبعض الكتب العربية في فترة عملي بوضع هذه الدراسة دون أن ألجأ الى المصادر بحثاً عن النصوص التي تعرضت للذئب في أدبنا الحديث » . وكل ما فعله الباحث أن اطلع

على بعض المجلات العربية بقصد التسلية لا بقصد البحث ، فقرأ قصة في مجلة العربي الكويتية بعنوان « سنة أولى جامعة » بقلم كاتب قصة لم نسمع باسمه من قبل ، لكن الباحث تفضل فأدخله من باب « الادب العربي الحديث » ، وقد أورد الباحث العبارة التي ورد فيها ذكر الذئب في هذه القصة : « احذري الشبان يا احسان ومعسول أقوالهم .. فكثير منهم ذئاب .. ذئاب » ، والحق انه اذا كانت غاية الباحث أن يورد أسماء الذئب وصفاته التي وردت في القصص والروايات ، فان هذه الغاية لا تبدو صعبة عسيرة المنال ولا تستلزم جهداً ومشقة ، فمسا أسهل هذا . ومن العجيب حقاً أن يورد الباحث تصريحاً لرئيس وزراء لبنان لوكالة الانباء اللبنانية يقول : « ان اقتراح وزارة خارجية اسرائيل اقامة تعارن اقتصادي مع بلدان هذه المنطقة ما هو الا محاولة للباس الذئب جلد الحمل » .. من العجيب حقاً أن يورد الباحث هذا التصريح ضمن حديثه عن الادب العربي الحديث الذي ورد فيه ذكر الذئب !

**وفي خاتمة المطاف انتقل الباحث الى الحديث عن الذئب في الآداب الأجنبية ، والذئب في**





## الفنون الجميلة والطبوعات ومتاحف التاريخ الطبيعي وحوائق الحيوان وقصص أبناء الفرات!

وإذا كنت قد عرضت حلقة الاستاذ عياش التي تحدث فيها عن الذئب ضمن سلسلة تحقيقاته الفولكلورية ، فأننى أحب أن أوضح أن جهد هذا الباحث كان منحصرا فى جمعه للمادة بصورة ارتجالية كما أشار هو نفسه الى هذا ، لكنه لم يحاول تحليل تلك المادة التي جمعها ، ولم يحاول التثبت من قيمتها وأهميتها ، وهذه الحلقة بشكلها الحال تعد دراسة مبتسرة ، وهى بمثابة مقدمة لدراسة الذئب فى حياتنا وتراثنا ، يمكن لباحث غيره أن يتكى عليها الى حد ما حينما يفكر فى دراسة هذا الموضوع . وهذه الحلقة لا تثير أية مناقشة لأن صاحبها لم يبد لنا وجهة نظره الخاصة فى المادة التي جمعها . . . والروايات المتعددة التي نقلها عن حياة الذئب وخصاله . وكان بمقدور الباحث ما دام قد جمع عددا لا بأس به من الأمثال العربية القديمة والأمثال الشعبية فى وادى الفرات أن يعقد مقارنة بين هذه الأمثال وتلك ، وفى تصورى أن هذه المقارنة كانت ستصبح من أمتع الموضوعات فى هذه الحلقة لو أن الباحث قد عقدها ، فالحق أن الدارسين - كما نقول أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس - يجدون شئنا يشبه العالمية فى الأدب الشعبى ، ويجدون فيه الى جانب ذلك ظواهر محللة أو بئىة لا يمكن اغفالها . . . وبالتالى فإن عقد مقارنة بين الأمثال العربية القديمة والأمثال الشعبية فى وادى الفرات يبدو - فى نظرى - أمرا هاما وجديرا بالدراسة .

وقد أورد الباحث عند حديثه عن الذئب فى الشعر العربى القديم نماذج مختلفة من صنع الرواة الذين نسبوها الى الشعراء ، وكان بمقدوره أن يتحقق من المادة التي بين يديه كما أغف - بيتين جميلين يتسمان بالجدة والعمق فى معناهما وقد وجدت هذين البيتين فى ديوان الحماسة لأبى تمام ( ص ٢٥٧ ) ، يقول الشاعر فيهما ان أغنامه تمنى أن يكون الذئب هو الذى يقوم بشأنها بدل الشاعر ، لأن الذئب يأتيها فى

دهرها مرة واحدة ، ثم لا يعود اليها ، أما الشاعر فإنه يأتيها كل يوم والسكين فى يده ليذبح منها للضيافة . والشاعر يريد بهذا أن أن يقتخر بأنه كثير الكرم والجود :

تركت ضائى تود الذئب راعيتها  
وأنها لا ترانى آخر الأبد

الذئب يطرقها فى الأهر واحدة  
وكل يوم ترانى مدينة يمدى

وإذا أراد الباحث أن يستزيد من هذه النماذج فعليه أن ينقب فى الاصمعيات والمفضليات وديوان الحماسة تنقيبا جيدا ، أما إذا أراد أن يدرس نماذج الشعر العربى الحديث التي ورد فيها ذكر الذئب بمعان مختلفة حسب السياق، فعليه أن يطالع دواوين بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتى وصلاح عبد الصبور ونازك الملائكة وليعة عباس عمارة فبالر شاكر السياب - مثلا - يتحدث فى قصيدة « أغنية من شهر آب » عن سيدة برجوازية تجلس مع ضيفة لها ورغم أن الدفء المادى متاح لها وهو يتمثل فى فراء الذئب التي تغطيها الا أن دفء الروح . . . ودفء الجوهر يبدوان بعيدين كل البعد عما .

الرد بنث من القمر  
فنلوز بمدفأة من أعراض البشر  
والليل يطفى شطآنه  
والضيقة تقبع بردانه  
وفراء الذئب تغطيها

وتطفأت النيران اللاتي كانت بالدلم تذكها

ان هناك نماذج عديدة أغفلها الأستاذ عبد القادر عياش فى حلقاته عن « الذئب فى حياتنا وتراثنا » ، لكن الجهد الذى بذله - فى نهاية الأمر - جهد جدير بالتحية والتقدير ، لأنه جهد فرد واحد ، وليس جهد لجنة من اللجان .

« حسن توفيق »



# عروسة المولد

تأليف: عبدالفتى النبوى الشال  
مراجعة: فؤاد بدوي

كتاب الذى تعرضه اليوم يتمتع بأهمية خاصة ليس لكونه البحث الفائز بالجائزة الاولى للمجلس الاعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية فى مسابقته عام ٦٣ - ١٩٦٤ فحسب بل لان هذا البحث قد استقى مادته من جميع الانسائط والطبقات العلمية والشعبية والصناعية واذيف لكلمة المؤلف الفنية حيث انه لم يكتف بما هو موجود بدار الكتب المصرية والمتحف الاسلامى والمتحف المصرى والمتحف القبطى ومكتبات جامعات القاهرة ٠٠ والجامعة الامريكية والمكتبات العامة بل تعداها الى دار الاوبرا والمعهد العالى للتربية الفنية للمعلمين والمعهد العالى للفنون المسرحية وكلية الاقتصاد المنزلى ووفرة رضا للفنون الشعبية وبالإضافة لكل هذا كان اللقاء مع صناع عروسة المولد مسجلا خبراتهم وآرائهم ومعلوماتهم وفكاهاتهم وحديثهم حول موضوع كتابنا عروسة المولد .

وفى مقدمة كتابه يذكر المؤلف كلمة عن سمات القرن العشرين عن رؤيته الجديدة للأشياء وتفسيرها تفسيراً علمياً دقيقاً ومن محاسنه أيضاً عدم اهماله التراث الانسانى مهما صغرت أشكاله وقلت قيمته وخاماته واتباعاً لنظرية الجبشتالت التى تؤمن بالرؤية الكلية للأشياء ينظر المؤلف للعروسة « عروسة المولد » كجزء من الفن الشعبى نفسه الهيكل الذى يحتضن العروسة بين جوانبه مورداً وهو يتحدث عن الفن الشعبى أنه فى جميع صورته وأشكاله نتاج فنى فيه اصالة ابتكارية ملء بالرمز مرتبط بالتاريخ والاساطير وهو سريع مباشر عن قرب بالحياة والمجتمع منطلق غاية





الانطلاق معبر أبلغ تعبير ويعكس الخبرة التي عاشها الفنان الشعبي تجاه أحاسيسه وأحاسيس الشعب الذي يعيش فيه خالصا من كل هذا إلى أن صانع العروسة فنان شعبي وتصبح نفس العروسة عملا فنيا شعبيا أصيلا .

يصر المؤلف بتعاريف الفن الشعبي وسمانه المختلفة محيلا القارئ على الاستاذ أحمد رشدي صالح والدكتور عبد الحميد يونس وأضيف لأعمالهما كتاب الفلكلور للأستاذ فوزي العنتيل مؤكدا بهذه الايرادات تميز أسلوب الفن الشعبي والاهتمام به في مقابل النظرة القديمة مرجعا الفضل في ذلك للفنانين والنقاد والهيئات . جامعات من كل البلدان ألفت وأثمرت للحفاظ على هذه الذخيرة مارا بمؤثرات بدءا من أول مؤتمر دولي للفنون الشعبية عام ١٩٢٧ تحت رعاية المعهد الدولي للتعاون الثقافي الذي انبثقت عنه اللجنة الدولية للفنون والتقاليد الشعبية والتي انضمت بعد الحرب العالمية الثانية إلى المجلس الدولي للفلسفة والعلوم الانسانية التابع للأمم المتحدة .

بعد ذلك يتساءل المؤلف عن الأسباب التي

أدت إلى إهمال التراث موردا من وجهة نظره أسباب هذا القصور بعدم فهم مافى الاعمال من رمز أو عدم تمشييه مع القياس الكلاسيكي اليوناني القديم إلا أنه يؤكد أن الفن الشعبي أبدع من أجل الجماعة وجماعية اذابت أسماء الفنانين في أعمالهم متسائلا عن المبدع الاول والمصمم لعروسة المولد مناديا بأهمية الحفاظ على الفنون الشعبية رافضا رفضا باتا فكرة التطوير حيث انه يصم القديم بالعجز مقدما ثمانية عشر اقتراحا تفيد في هذا الميدان منها على سبيل المثال : اتباع المنهج العلمي . التعرف إلى جميع أنحاء العالم . اسناد كرسي جامعة في جميع الجامعات والمعاهد .

استلهم التراث وتشجيع الفنان . المؤتمرات .  
جهاز التسجيل . المتاحف وغيرها .

ومن هنا تنطلق إلى الجزء الثاني من الكتاب عروسة المولد وعلاقتها بالتاريخ والمجتمع والاساطير .

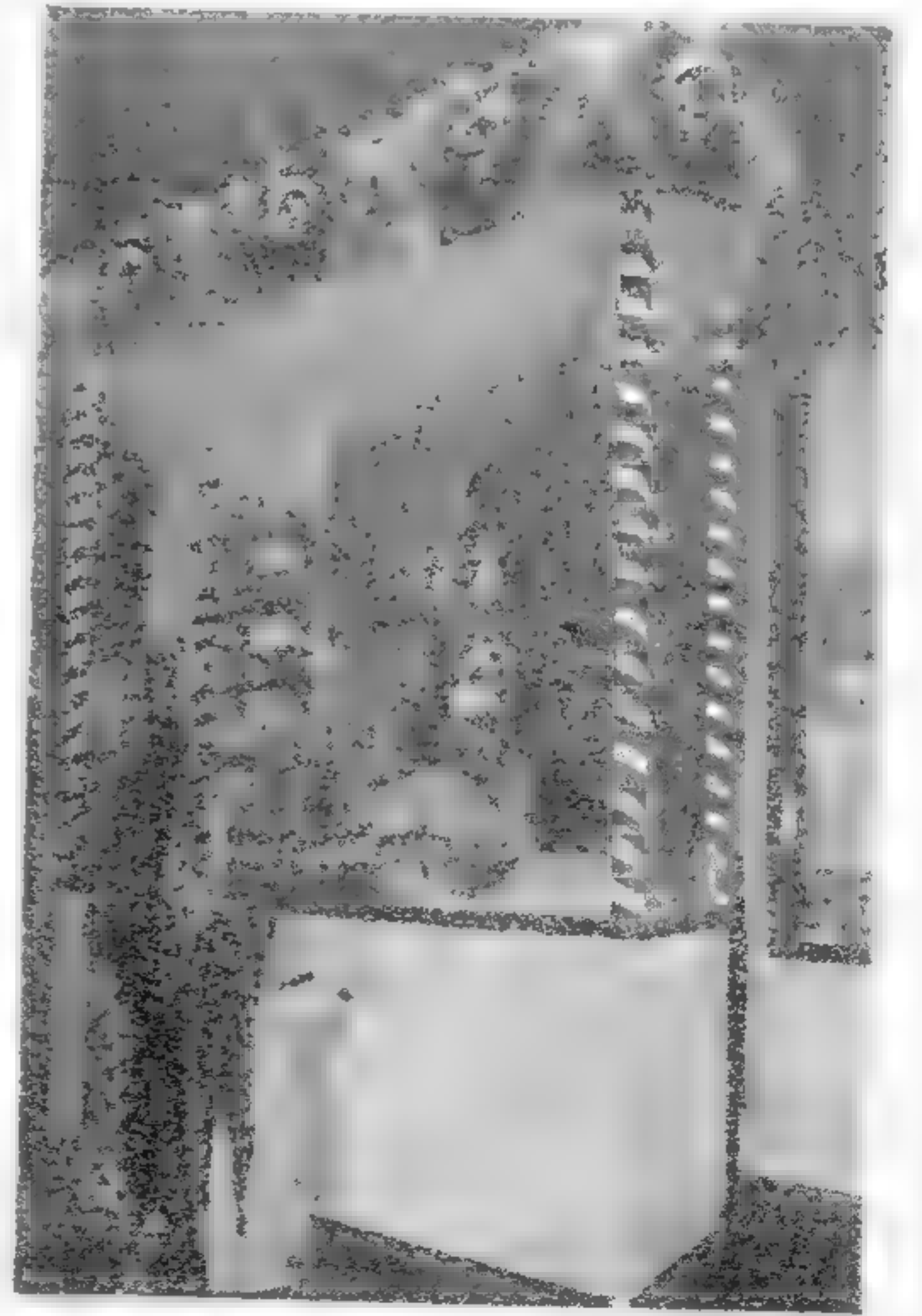
وتحت عنوان قرعى « المولد النبوي وعروسة المولد » يقول المؤلف أن عروسة المولد ارتبطت بذكرى سعيدة عند المسلمين هي ذكرى مولد الرسول عليه الصلاة والسلام مقررا أن ارتباط الاشياء بالمناسبات الدينية يعمل تأثيرا قويا نفسيا وعاطفيا عند الجماهير موضعا انه على الرغم من أن عروسة الحلوى أو عروسة المولد كما أطلق عليها قد ارتبطت بالقطر المصري في العالم العربي ارتباطا مميزا عن الاقطار العربية الاخرى . وأصبحت إحدى حلقات مراسم هذه المناسبة .

ويقرر الاستاذ المؤلف ان عروسة المولد لم توضع موضع البحث كعمل فني شعبي من قبل ونظر إليها من وجهة نظر واحدة نظرة الملهو والاستمتاع وأهملت جوانب الرؤية العميقة التي ترتبط بهذا الوليد الفني ومن ثم تركت جيلا بعد جيل على انها حقيقة تاريخية ترتبط بتاريخ معين شأنها في ذلك شأن هيكلها الكبير .

الفنون الشعبية الذي ظل قرونا عدة نسيا منسيا من غير دراسة أو تحليل .

وبعد ذلك يحدد المؤلف منهج بحثه عن عروسة المولد المصنوعة من الحلوى وذلك باجتيازه ثلاث طرق رئيسية .

الاول هو الفن الشعبي نفسه باعتباره البناء العام الذي يحتوى عروسة المولد - هذا الجزء الصغير .





## الثلاثاء عروسة المولد وعلاقتها بالتاريخ والمجتمع والاساطير •

**الثالث عروسة المولد وعلاقتها بالجمال والفن**  
وليشب كيف أخذت هذه العروسة مكانها في الاحتفال بهذه المناسبة يعبر المؤلف دروب التاريخ الاسلامي بحثا عن وجودها مبتدئا بالاحتفال في عصر الرسول ( صلى الله عليه وسلم ) فلا يجد أية آثار تدل على انه كان يقام ذات الامر في عهد الخلفاء الراشدين والامويين • كذلك لم تجد الدولة العباسية فرصة للاحتفال ومرورا بالدولة الطولونية والافشيديية وعدم وجود آثار شافية يتبين ان الاحتفال بالمولد لم يتخذ صفة واضحة جلية رسمية قبل العصر الفاطمي • هذه الدولة التي اهتمت اهتماما شديدا بالمراسم والاعياد والحفلات • والفاطميون هم أول من ابتدع فكرة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف احتفالا تملوه مسحة الاعياد والمهرجان واعتبر العيد في أيامهم عيدا رسميا قوميا شعبيا اسلاميا تعم فيه الناس الخيرات وتبذل لهم العطايا والمنح ويفرح الناس رجالا ونساء وأطفالا وفي وصف لسماط عبد الفطر بقاعة الذهب قاعة القصر الكبير يروي المقرئزي يتحدث عن ألف صورة وتمثال مصنوعة كلها من الحلوى والسكر ويهتم المؤلف بتماثيل الحلوى في هذه الرواية لانها مرتبطة بعروسة المولد نفسها المصنوعة من الحلوى أي بنت نفس العائلة وتتابع الروايات • القلقشندي يذكر كذلك انه في دار الفطرة في حفل المولد النبوي كان يعمل ما يزن ٢٠ قنطارا من السكر الفائق الحلوى من طرائف الاصناف وتعمل أيضا مظلة الخليفة التي تماثل بدلتها مما يشير بانه كان هناك تلاؤم وتناسق بينهما وبين زى الخليفة نفسه مما يذكرنا بالتوافق والانسجام بين مروحة ومظلة عروسة المولد وملابسها ويرجع المؤلف ابتكار عروسة المولد في هذا الجو الملى بالانفعالات المتنوعة التي يهتم فيها بالطعام والحلوى هذه التي وصفها المؤرخون على انها كانت تماثيل على هيئات انسانية وحيوانية هذا بالاضافة لكثرة العمال ووفرة المواد الخام من عسل وسكر •

وفي مسار التاريخ وبعد ترجيح ظهور العروسة ابان هذا العصر نجد ان الأيوبيين أمسكوا عن الاحتفال مدفوعين بالروح السنية كما ان الاحتفال في عصر المماليك البحرية كان محدودا أما في أيام المماليك البرجية «الشراكسة» نجد الاهتمام بالمولد النبوي يأخذ شكلا إيجابيا •

وبعد هذا المسار التاريخي يورد المؤلف

مشاهدة «ادوارد ولیم لین» العالم الانجليزى الذى كتب عن عادات وتقالييد المصريين المحدثين لاحتفالات المولد ببركة الازبكية ٢٥٠ هـ - ١٨٣٢م الصارى • • والقناديل • • والاذكار والحلوى • • كذلك يصف ماك فرسنى وهو عالم انجليزى عاش في مصر عروسة المولد التي استهوته فقال عنها انها متألقة اللون براقة الاثر وهي في صفوف متراصة من (نصبات) بانعى الحلوى ذكرا انها سميت بالعروسة لانها محلاة في ثياب رقيقة شفافة تذكر بجلوة العروس الانسانية ويذكر كيف شاهد طريقة صنعها وتزيينها واللعب الاخرى رابطا بينها وبين عرائس اقدم في التاريخ هي عرائس التناجرا •

وهنا يعود المؤلف للمتأخف ليرى هذا الشبه فيقرر ان هذه العرائس تقترب حينما من عروسة المولد وتبتعد حينما آخر ويعقد المقارنة في ١٢ مادة موضحا أوجه التشابه والخلاف ومشيرا أيضا الى عرائس مقاطعة سانتونس بفرنسا ورغم الاتفاق بين هذه الاخيرة وعروسة المولد في فكرة المناسبة الدينية الا أن عروسة المولد تنفرد بميزاتها ومادة صنعها وأسلوبها الفن الفريد وارتباطها بهذه الارض وان كان ماك فرسنى أكد ان الموالد لم تزل تتبع نفس الطرق والماراسيم والحفلات التي كانت سائدة في العصر الفرعوني فان المؤلف قد أيدته عندما روى مشاهدته لسيدى ابن الحجاج بالاقصر والجدران الداخلية الغربية في المعبد •

وعن فلسفة وجود العروسة في مناسبة المولد يقول المؤلف انه ليس من السهل السبب المباشر فقد يكون ذلك شيئا عرضيا خلقت الصدفة وربما كان لأمر الحاكم بأمر الله حاكم مصر ذى الاوامر الغربية حرم عمل الأفراح واقامة الزينات الا في مناسبة مولد النبي ولذلك كان الناس يعتقدون عقد الزواج على العروسين ويجهزون حتى قدوم المولد فيقام حفل الزفاف وتصنع الحلوى على هيئة عروس تزف وقد تكون لكلمات صانع عرائس عجوز ان الاهالى يفردون عندما تسيل عجينة الحلوى الحمراء أو تربط المولد «بالاخصاب» والولادة عند الفتاة •

وقد تكون فكرة العروسة لمناسبة المولد هي نفس الاسطورة المرتبطة بعروس النيل فالعروستان متصلتان بمولدين مولد النيل والفيضان ومولد الرسول •

ويستطرد المؤلف مبينا أن هناك فكرة فلسفية عميقة تختفي وراء شكل العروسة فالولادة نفسها فلسفة الحياة وهو خلق جديد وبعث حي



قوى وتجديد خلايا الحياة واكتسابها الصلابة والقوة والعروسة هي قوة الحياة في ريعان الصبا وهي مصدر الجنس والخصاب وترمز للانجاب وهي القسرين الروح في مصر القديمة للمولود الذكر .

والعروسة مصدر الحنو والحنان ومرتبطة بالجمال والجنس . هي مركز الرؤية في الافراح . والعروسة عنوان قصة الحياة . ويحقق المؤلف قصة عروس النيل وعروسة البحر وعروسة الحسن وعروسة الخشب وعروسة الزواج والنفقة وعروسة الزار . وعروسة الاطفال والدمى وعروسة أحد السعف وعروسة القمح . وعروسة الخماسين وشم النسيم . ويورد قدرا من الاغاني الشعبية التي تغنى لكل منها كما يورد المذهب الشبيهة باللعب التي كانت تصنع الى جوار العروسة من الحلوى كلعبة الكرج . ولعبة البنات ولعبة الروباركة . وتمثال النطار ثم عروسة الجلد . والعرائس المعلقة وعروسة الشمع والبرقع وعروسة السمك لينتقل بعد ذلك الى الثياب التي ترتديها عرائس المولد مقرران ان الزى الحالي هو نفس الزى الذي كانت ترتديه في عصور الفاطميين هذا الزى المنائر بالأزياء الفاسية لم يكن هناك أبدا زى أبيض لأن لون جسم العروسة أبيض . ومن الزى المملوكي أخذ زى العروسة لحصر الضيق والاتساع الذي عشناه لأسفل مع الاكمام المتسعة ثم المراوح والمظلة والهودج وبعد كل ذلك تأتي الزخرفة ويقارن بين أصول زيها في كافة العصور من ابن آتت بالسفرة على الصدر والكردان وبخلاصة وأفية يخلص من الجزء الثاني لنتنقل الى الجزء الثالث وهو عن عروسة المولد وعلاقتها بالجمال والفن .

وعن عروسة المولد كعمل فني يتحفظ المؤلف بقوله 'نه لا يريد أن يدعى وقوفها على قدم المساواة مع المعبد المصري القديم أو قطعة النسيج القبطية ولكنه بالنظر الى نفس الخط في العروسة نراه ممثلا أصدق تمثيل يسير سيرا متندا من غير توقف وكذلك الخط الداخل في الجسم نفسه كما اننا نلمح عنصر التماسك واضحا للمروحة تمثل الدعامة كما أن العروسة مظهر تلخيص لجمال الطبيعة رشاقة الحصر ترمز للنسق الجميل في كل شيء والالوان والزهور استجابة للطيب والفكرة : فكرة العروسة نفسها من حيث أنها تلخص معنى الحياة .

وعلى الرغم من كثرة الالوان الا ان توزيعها

الجمشاني ساعد على نجاح العروسة كشكل فني عام .

نلمح في بناء العروسة الى جوار ما سبق الاتزان الجميل نتيجة ميل الفنان الذي أقام تكوينها على ثلاث مبادئ رئيسية - التخطيط الهندسي الذي تحدد في شكل المراوح وهيئة العروسة العام الأساس اللوني بمعنى غلبة اللون والاسساس الزخرفي كما أن عنصر الخامه جاء عنصرا هاما له اعتباره الفني ويدخل في الصباغة وبذا تصبح وحدة متجانسة عبر بها الفنان باللون ثم الوجه مركز الحس والبصر ثم الحركة واللقاء الممثلين في المواجهة أو انقاء السلام .

وهكذا حظيت العروسة بأراء الادباء والفنانين التي أثبتتها الكتاب . . نسمع كلمة رسكن الفيلسوف الانجليزى الذي يصفها بأنها مخزن معبا بالخبرات .

كذلك هناك كلمة هربرت ريد الفيلسوف والناقد الشهير صاحب كتاب معنى الفن

وتألبوت ريس الذي يصفها بأنها انطلاقة تعمل السحر في رائيها .

اما جويد فيقول ان مصانع العروسة عروسة الحلوى لايلعب بها ان عمله كله فيه جديد وتيقظ وانتباه .

وكان بديهي ان يحملها من خلال فرويد ارتباطها بالجنس ثم كلمات جوته وفان جوخ في حديث عن الفن ويرى اقترابهما من هذا العمل الفني .

### العروسة في عالم الفن والجمال :

وفي مجال التربية الفنية شقت عروسة المولد طريقها بأساليب الموضوع ذاته وارتباطه بالتقاليد والتراث وتغلغله في البيئة وامكانيات الخلق الفني عنده زخرفة ورمزا واستخداما متنوعا للخامات والالوان وامكانية خلق انما تشبع الغذاء الحسى لدى الشباب .

وعن مكانة عروسة المولد في الفن الاسلامي وكيف أنها وحدة في هذا البناء القديم الرشيق يحدثنا الكتاب عن الارتباط بين هذا الوجه الحلو . العروسة والابداعات الاخرى .

ثم يحللها يحلل الحواجب المرسومة والعيون المكتملة والنظرة التي تشير الى اللهفة في لقاء



الحبيب والفم الصغير والقند المشقوق والحوض الكبير والالوان والورود والزينات وكيف انها كلها ترمز لرحيق الحياة وتفتحها ويؤكد ان الفنان لم يورد هذه الرموز عشوائيا ولكنه تحت تأثير اختراقات نفسية دعتة ايضا الى أن يصور الجمل والحصان والهدهد والزرافة والطاووس والحمام والديك ... والنخلة .

بعد ذلك يتحدث الكتاب عن العروسة باعتبارها مصدر روي للفنانين اذ ان العروسة بشكلها ولونها وتعبيراتها وما حملته من معاني تاريخية واسطورية وسحرية وشعبية وجمالية مصدر حي يتناوله افنانون بطرقهم الخاصة .

في مجال الفنون التشكيلية . . في مجال الزجل والغناء الشعبي وفي المسرح الاستعراضي ويعرض لاوبريت «باليل ياعين» ويركز على الجنبة التي تخرج في شكل عروسة المولد . وترقص والرقصة التي قدمها معهد التربية الرياضية للمعلمات تلك الرقصة التي اعتمدت على شكل العرائس بالمراوح المتتابعة وزى العرائس وألوانه الجذابة والحركة الايقاعية في رقصات العرائس . والنشكيلات التي أحدثتها العرائس أثناء عرض التابلوه . هذا الى جوار ما قدمته فرقة باليه رامبير مايو ١٩٦٣ على مسرح دار الاوبرا العروسة كويليا وعلى ذات المسرح قدم المعهد العالي للباليه بالهرم تابلوه العرائس بالحركة فقط على أنغام الموسيقى وعلى أنغام الموسيقى الشعبية قدمت فرقة رضا تابلوه العرائس الحركات الراقصة في توزيعات وتكوينات فنية .

وفي النهاية يورد المؤلف طريقة صناعة العرائس واللعب المصنوعة من الحلوى بمراحلها المختلفة والمرحلة الاولى القوالب الخشب وحفر شكل العروسة أو الحصان ثم وضع هذه القوالب في الماء لمدة طويلة حتى تتشبع مسامها ثم وضع السكر في حبل نحاسية كبيرة الحجم وغليه في الماء لدرجة معروفة للعاملين ثم التقليل والنقل وربط القوالب وصب المحلول والتفريغ والفق . . وبعد ذلك تبدأ عمليات الزينة والتخطيط وتخطيط الحواجب ورسم العيون وتلوين الحدود والفم ثم عمل الجيبونة . وعلى الترتي أن يفصل ويقص البساترونات وفي الصالون تعمل لها التيجان وتثبت لها الكوشة . وعندئذ تأخذ أسماءها عروسة بلدي - عروسة فريال - عروسة للزفاف

الوردة البيضاء . . هيلاهوب . . وداد .

وبعد أن يثبت مصادره القيمة التي تعدت الثمانين مرجعا نأني الاشكال شكل بعد شكل في صور محللة تحليلها ما هو وقفة عند كل صورة لا تنسى أن تلمح حتى ولا النقاط الصغيرة . خمسة وخمسة كما في شكل (١) وخمسة وردات كما في شكل (٢) وربما كان هناك ارتباط . . أو الجنين الفني الصغير كما في شكل (٣) .

وربما أضاف التحليل للاشكال الكثير الى معلومات الكتاب القيمة مثل ربطه بين اللعب المصرية القديمة والعروسة ومثل عقدة المقارنة بين عرائس التناجرا والعروسة .

ان الاشكال المائة والستة والعشرين والكلمات العارضة الشارحة لاضافة هامة لهذا الكتاب الذي يعطي احساسا بالفرحة من خلال تصميمه الجميل اللون الوردى الداكن لون شربات الورد . أو لون العروسة مع الابيض والعروسة المرسومة (خطوطا) بالاخضر ما عدا الوجه المصبوغ بالاحمر . . كنه يعطي احساسا بالفرح وشكر عليه الفنانة المصممة فريدة عويس .

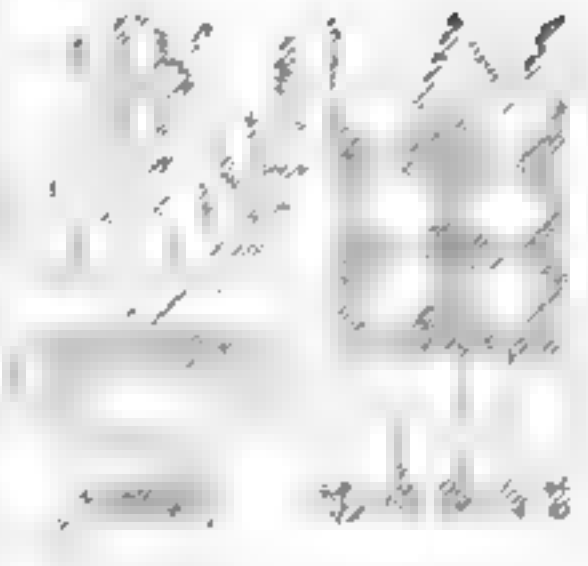
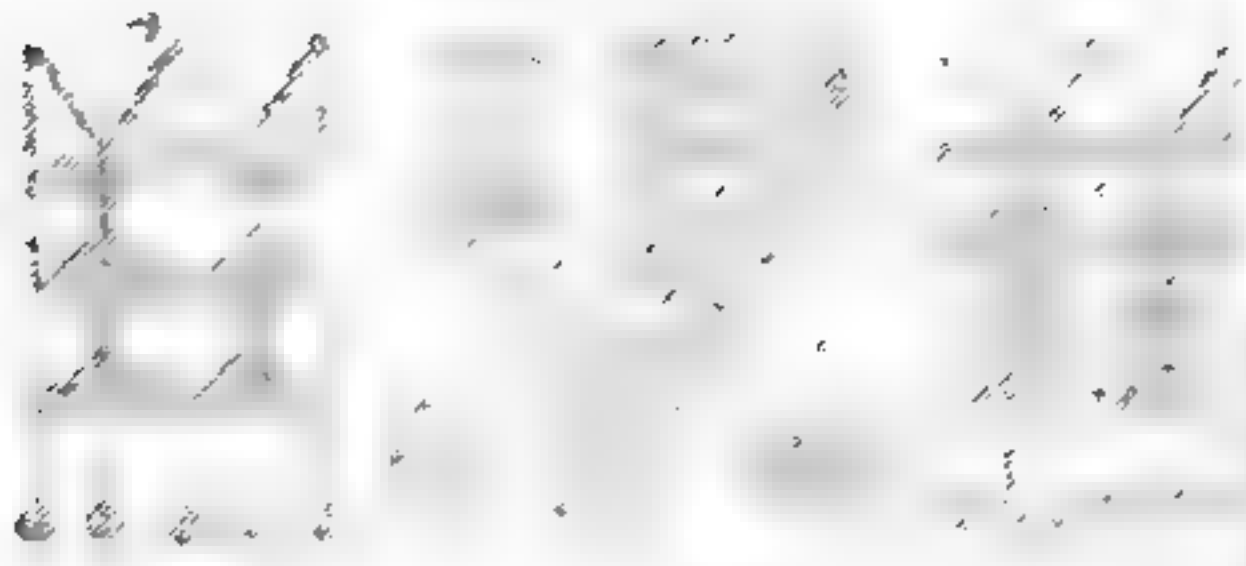
ولا شك ان هذا الكتاب متعة فهو رحلة جميلة مع هذا الشكل الاليف الاثير المحبوب في اشكال الفرح والاحتفال بالمولد النبوي الشريف .

أخذنا عليه المؤلف عبر رحلة تاريخية في دروب انفسكلور والفن الشعبي محدد مكانة العروسة تاريخيا ومكانتها في المجتمع وموقعها في الاساطير وعلاقتها بالجمال والفن رابطا بينها وبين آراء الفنانين والنقاد مثبتا لكلمات الشعراء في هذا الغرض الحلو ذاكرة لطريقة الصنع والمراحل التي تمر بها .

موردا للاشكال التي تقنع وترغب الراغب في التزود أكثر بزيارة المتحف الاسلامي والقبطي وارتباط المسارح التي تعرض من خلال عروسة المولد فنا جميلا ولا شك أن هذا البحث كان قميئا بأن يفوز بالجائزة الاولى فهو جديد في موضوعه غني في مادته قدمه قلم دارس واع فنان .

« فؤاد بدوي »





# الحرف تعبير عن ذوات الشعب العظيمة

د. ر. : وقبل كل شيء أوضح ما أغنيه الحرف بوصفها عملاً ماهراً يستخدم الخامات؛ فهي لا تعنى بالضرورة مجرد العمل اليدوي الذي يعبر عن مهارة يدوية في مقابل تهذيب عقل.

أنت هنا تحدث عن الحرف كعلمة متكاملة تتضمن "الحس" والعقل والجسد. "الحس" الذي خلقه الإنسان من كل هذه العناصر. والحرفة لا تخلو من شيء من المكنائكم. ومنذ أقدم العصور والإنسان يبتكر الأدوات لتوسيع خبر وجوده ولم يركن إلى مهارته البدنية البحتة مدعمة بأي سند.

وعلى هذا ان الحرف من الحرف هي تعبير عن الروح الإنسانية في صورة مادية بعد إدخال السرور على الحس السري عما تتمتع به أفعالهم التي استطاع على تسميتها بأنفسهم الرفيعة. وفي عالم الحرف من الحاجة تدعو إلى عدم وجود هوة بين القيمة الوظيفية والقيمة الجمالية. ويستطيع المرء أن يقرر أن الوسائل والغايات تتطابق في الحرفة الجيدة. فبينما يكون الشيء نافعا فإنه يسر الناظرين ببهاء منظره في ذات الوقت.

بقلم: كمال داني شاتوباديا  
ترجمة: نجلاء حامد



ولقد كانت الحرف دوماً أحد الانشطة الأساسية في المجتمع البشرى . ولحق أن الحرفة تعد عامل وصل والتقاء في مجال العلاقات الانسانية ربما أكثر من اللغة نفسها . فهي تستطيع أن تخرق كثيراً من الحواجز التي تحول دون تحقيق الاتصال وتبدو هذه الحقيقة أكثر صدقاً بالنسبة للمجتمعات القديمة الموجودة في آسيا وأمريكا الجنوبية والوسطى وأفريقيا . وفي بلاد مثل اليونان أو إسبانيا حيث لا زالت توجد مظاهر معينة من سمات الحضارة الغابرة تحدث تأثيراً قوياً يتحدى الزمن .

ان نمو الحرف في المجتمع كان دسلاً على تهذيب الحس . . وهو محرك للانسانية وعامل على نشجها وهو شاهد على جهود الانسان من اجل اصفاء الرقة والرشاقة على وجود انساني خشن وممل .

والحق أن سمو الانسان عن الوجود الحيواني الخشن يظهر من تطلعه الى شيء أكثر من مجرد الرضا باشباع احتياجاته كمخلوق وتحقيق راحته ، هذا التطلع الذي وجد التعبير الطبيعي عنه في الحرف . وفي انبداية أخذ الانسان ابتدائي في تزيين أدوات استعماله اليومية ثم أسلحته ثم ملابسه ثم شخصه ثم البيئة المحيطة به . وأصبحت الجدران القاسية الخشنة التي تحدد كوخه لوحات تزدهر عليها الصور . أما أسلحة الموت وهي ، عنصر استراتيجي هام مثل القوس والسهم فقد أصبحت مزينة بالزخارف ، واتخذت جرار الماء أشكال لطيفة . وابتكرت التصميمات الفنية لأواني المطبخ الدنيوى . . وهنا نرى الوظيفة تتحول الى فن والشئ المألوف الشائع يصبح مبجلاً وباعثاً على البهجة . وبالتدريج أصبحت رسوم الحائط وزخارف اسقف الأماكن المقدسة التي تقام فيها الاحتفالات أو التي يتناول فيها الطعام وزينة عتبة الباب وواجهة المنزل كلها أصبحت أعيالاً شعائرية هادئة .

ولم يعد هنا جانباً من جوانب الحياة بالفا ما بلغ من التواضع ومن عدم الأهمية ليس له الحق في ادعاء الجمال والقداسة كعلامة على فال حسن . ان استخدام أدوات معينة لمناسبات معينة سواء أكانت ملابس أو مجوهرات أو أواني الخ كان يراعى فيها إبراز قيمة معينة تحقق مستوى عالٍ يمنحها الاحترام حتى في الحياة اليومية . واستخدام هذه الأدوات معناه فيض دائم من الخلق وروح مستمرة من الحياة والتجديد ممساً بطرد الرتابة والملل .

وفي كثير من البلاد على سبيل المثال كان اصفاء الجلال على بعض الأشياء يقتضى أن تصنع هذه الأشياء خلال مراسم احتفالية . واحتفال الشاي في اليابان مثال طيب ، فهو يتطلب إقامة سرادق خاص يهيء جواً معزولاً عن ضجيج الحياة اليومية وكل ما يحيط بها . كذلك يتطلب استخدام فناجين الشاي الخاصة به بما يستتبعه من صناعة خزف خاص . ومع أن الأفكار التي كانت تستهدفها هذه الاحتفالات وهي الاسترخاء وتأمل الجمال والاتحاد بالطبيعة إلا أن هذه المثل ، حدتها لا تعد كافية لتحقيق الغرض المستهدف كاملاً ما لم توصل بحياة الانسان اليومية اللازمة له ومن ثم إقامة مراسم الشاي . وحيث تكون الأرض جافة تحترق بلهب أشعة الشمس كما في الصحراء والحياة عبوس قاسية . والموارد فاحنة حينئذ يبدو أن الناس ينشدون التعويض بالاسراف في الألوان والخصوبة في الأشكال خالقين احساساً بالرخاء والفخامة من خلال حرفهم . وتتميز الأدوات المستخدمة بحيوية تأخذ بالألوان ، والملابس بربيع يخطف بالابصار ، إلا أن كل هذا يدوب في احساس بالراحة والسكون الذي يشبه سكون الفسق وهو برزخ سدوله على الأرض المكدودة ، وتمتزج العاصفة بنوع من السكون أشبه بسكون منتصف الليل . ان الذي تشكل في الحرف هو الاحساس الممارسة فعلاً لا تلك التي تناشد الخيال . لأن هذا العمق ، الحبة لا يمكن تقديمها في الشك ، الحرف ، إلا اذا انساب التعبير من الداخل كحقيقة داخلية . والحقيقة التي ينبغي وضعها في الاعتبار دائماً أن الحرفة ليست مسألة إنتاج ميكانيكي وإنما هي عملية خلق لا تنفصل عن عملية الانتاء حيث تتحد المصمم والمنتج في كل واحد على العكس من رسم التصميم في الاستديو بعيداً عن الشئ الذي يصور .

والحق ، ان مفديات الحرفة تكمن في هذه الحقيقة كما لو كانت تضمينا سرّاً با شخصية الفنان في العمل منذ بدايته حتى باخذ صورته الذاتية .

وقد يقول البعض انه ليس هناك شيء اسمه حرفة من أجل الحرفة فحسب . ان الحرفة ليست تمريناً للذهن حيث يتوصل الفنان الى خلق شكل داخل استديو منعزل ليصبح مفخرة مقصورة على فرد أو مؤسسة . فالحرفة تنبع من جوع الانسانية العميق وعن طريق استعمالها وتوزيعها من خلال الأسرة أو الجماعة توظف في خدمة المجتمع . والحرفة ليست معنية بالأفكار



والمشاعر الذاتية بقدر ما هي معنوية بالأفكار  
والمشاعر الموضوعية .

والحديث عن احتياج الإنسان الداخلي  
للجمال قد يقتضى منا أن نفرّد له مبحثاً فائماً  
بذاته يشرح سبب اللذة وما نشعر به من أشباع  
يحققه وجود المثير وما يستتبعه من استجابة  
تخلقها رؤية أو ملامسة أشكال معنية . وكذلك  
يفسر المشاعر التي تجيش بداخلنا حيال رؤيتنا  
للألوان والخطوط الإيقاعية والتي يبدو أنها تناسب  
حتى من الأشياء الجامدة بينما هذه الأشياء ثابتة  
تثبت بالأرض في عناد .

ان الجمال الكامن في الأشياء المحيطة بنا  
بمدنا براحة بصرية واحساس بالتوازن  
وبالاسترخاء . وفي الحرفة نجد أن الذات تتحد  
بالشيء ليس بالتجاوب العاطفي وحده وإنما لأن  
الحرفة امتداد حقيقى لذاتية الفرد امتداداً نابعاً  
من حاجاته الطبيعية والسيكولوجية .

ان الحرف تخلق تقديراً غريباً للجمال بدلا  
من السعى وراء الجمال عن طريق الوعي . وهو  
تتطلب تحايلاً وفهماً للتكوين كى عمل فنى . أن  
توحيد استخدام الشكل والخطوط المنحنية  
وتجنب اللغو والفراغات المخرجة بملئها بشيء  
مناسب يبرز انتفاض مع أكثر الأجزاء زينة .  
وأبراز الأجزاء الأصغر بمهارة لتوضيحها وأيضاً  
مزج وإبراز البهاء والنعمومة في الظل والنور . أن  
الحرف تحاول أن تعبر عن شيء أكثر من المظهر  
الزاهر وأن تكشف عن عنصر يبدو مستخفياً في  
أعمق حقيقة هامة وليس هدفها هو عمل نسخة  
مكررة سهلة وهو الطابع المميز لكل النقشانات  
القدمية . . ومن هذه الناحية كانت الحرف  
ترفض على أساس أنها خيالية ، كما تعزى إلى  
نقص المعرفة بالمنظور . ولم يفتن الناس إلى أن  
الحرف الشرقية كانت تعبيراً عن الإرادة وتحقيق  
القصص بعيداً عن الغموض المعتم الذي ينجم عن  
التعلق بمزاج عابر .

الصانع ينشد الإيقاع في حياته واللون في  
تكوينه والتناسق في شكله وذلك لكي يصنع  
شيئاً له وظيفة وفي نفس الوقت يمنح البصر  
متعة . وهنا تتحرك الخامات والتعبير عنها وتتوازن  
في إطار المجال المغناطيسى للعمل .

والحرفة خلق محلي من عمل الناس العاديين ،  
وهي جزء من مسيرة الأحداث في الحياة العبادية  
فهي ليست مبتورة عن المجرى الرئيسى للحياة ،  
حيث تنشئ الجماعة ثقافة نابعة منها ومنبثقة

من جريان حياتها المستمرة والطبيعية المحيطة  
بها . والجماعة تتصرف كشخصية واحدة بما  
لها من نشاطاتها المشتركة كاستجابة للمناسبات  
العامّة ، والحرف معالم تشخص في مواجهتها  
لنابح الأزمان وتغير المواسم .

ان الثقافة تنسج خيوطها القوية الخلاقة  
المتألقة من ملايين المنابع التي تشمل التراث  
والذكرى الملية بالأغاني والأشعار والاساطير  
والخرافات والأقاصيص . والحكايات الخيالية  
المحلية ، ومن لب ومادة وجود الناس اليومي  
ومن قلب مستودع الطبيعة الزاخرة . أنها ثمرة  
حياة بطيئة الإيقاع وتعويذة تجلب الصفاء كنقيض  
لضوضاء عصرنا الآلى . وان نتاج هذه الحياة له  
حيويتها ويحمل السمات الخاصة بها من حيث  
أنها تعبر مباشرة عن الصانع مع تأكيد ماهر على  
الجمال الوظيفى وذلك في الوقت الذي لا ندري  
فيه شيئاً عن صانعها المجهول وهو عنصر هم  
حداً لأنه تقبض صارخ لعصرنا الراهن حيث تنتشر  
التوقعات والشهرة والإعلانات .

ومن الواضح أن الاسم لم يكن ليضيف شيئاً  
إلى قيمة العمل وأن الجمال كان ينشد كفاية في  
حد ذاته وان خدمة المجتمع كانت مبعث رضا  
مطلق . ومما هو جدير بالذكر في هذا الصدد  
أهمية مركز الصانع والضمانات الممنوحة له  
لحفاظ على الحرف وضمان استمرارها وحمايتها  
من الانقراض بسبب عدم الاستقرار أو الشلل  
الناجم عن انعدام الاحساس بالأمان .

وكان مجتمع التوجيه الحرفى يقوم على  
العلاقات الشخصية وليس يملئ الانفصالات  
المكتوبة والمنامسة . ولقد رسخت الحرف بنوع  
خاص من المثالية لم يصاحب بالطبيعة الحرف  
الصناعية . فالعمل الحرفى ليس مجرد عمل  
تجارى وإنما هو عمل اجتماعى وتضفى اللمسة  
الإنسانية شيئاً ما على الجزئيات التي تتجمع في  
الحرفة حيث تثبت ببعضها وتمتزج بما يشبه  
مغناطيسية الحب التي تجعل كل قطعة تبحث  
عن الأخرى لتصنع ميلاداً جديداً في شكل جديد ،  
وذلك على العكس من الضغط والضوضاء اللذين  
تمارسهما الآلة الفشوم حيث تبدو الجزئيات  
ضائعة ولا حول لها ولا قوة . وبهذا تكون المثيرات  
الجمالية التقليدية أكثر قدرة على أضفاء اللون  
والنعمومة على وجودنا المعاصر . . وهى على العكس  
مما ينطوى عليه وجودنا المعاصر من الجفاف  
والعبوس وضروب الحرمان وأشكال الرفض .  
وتقول كتب الشرق القديمة أن أيدي الصانع



عندما تكون مشغولة بصناعة ما فإن هذا العمل غالبا ما يكون شعائريا ، فالآلات ما هي الا امتداد لشخصية الصانع للوصول الى ما وراء حدود قدرته الانسانية . وبهذا يكون الصانع قد زاحج داخل وجوده بين وظائف كل من التخيل والمنفذ . وهو بالنسبة لمجتمعه المظهر المادى للهدف الاخلاق . والعروة التي لا انفصام لها في التقاليد والتي تجمع كل من المنتج والمستهلك في داخل السبيل الاجتماعي . ان السمتين المميزتين للحرف وهما القيمة الجمالية والقيمة الوظيفية متكاملان ، فالمنفعة ليست منفصلة عن الزينة والزخرف ، وحتى عندما تكون الحرفة مبنية على التقاليد فإن التقليل من أخطار الركود يتم عن طريق تحرير كل سلوك انتاجي من فيه التقليد وربطه بتيار الحياة وجعله مظهرا ديناميكيا لمجهود الانسان من أجل التعبير عن المشاعر والاهتمامات الانسانية الكلية . وعلى الرغم من توارث الحرف وأن الخلف يتلقفها من أسلاف الا أن وراثة المهارات الصحيحة لا يمكن لأحد ان يدعيها ، وعلى العكس من ذلك هناك تأكيد على دور التعليم المناسب وتوفير البيئة الصالحة لتنشئة الأجيال الصاعدة ، ويتعلم الصانع الصغير في دكان الاسرة التنقيبات كلها كفترة تلمذة من خلال علاقته المباشرة مع الانتاج الاساسي ومعرفة مشاكلة بالتمرين في بادئ الامر وكلبته في الحقيقة يكون معنيا بنفس الدرجة بتعلم الميثافيزيق ومعرفة القيمة الجوهرية للأشياء أي انه يكون معنيا باختصار بتحصيل الثقافة .

ولم تكن المدرسة معزولة عن الحياة انواسعة ففي ظل هذا النظام يتعلم الطفل القليل من الواجبات كجزء من نظامه اليومي يلتقط المهارات كما يحصل على المكونات الأخرى لأسلوبه في الحياة . وبذا تكون المشاكل حقيقية وليست مصنعة لأن هدف التعليم كما هو معروف تفتح الشخصية بحيث تصنع الحياة الكاملة . أما الإلهام الذي ينقل المهارات والكفاية فلا يمكن تدريسه ، وإنما هو ينمى بممارسة التجارب . وهذا الأسلوب ينشئ علاقة خاصة جدا بين المعلم والطالب ، علاقة حميمة تربط الاثنين فالأخ ينظر الى الأول بوصفه معينا ينهمل منه المعرفة ويتمثل منه الحقائق الكبرى . أما المعلم فهو يلقي التلميذ من خلال تصرفه الشخصي تماما مثلما يعلمه من خلال الدروس ويحظى التلميذ بالعطف والرعاية اللذين يوليهما المعلم لأسرته وذريته . والمشاركة في المشكلات والتجارب المختلفة تعد اسهاما حقيقيا في آراء وتكوين شخصية التلميذ . وفي مجتمع الحرفة يعد رئيس الحرفة قائدا

اجتماعيا وكيانا مهما في المجتمع . والمعلم لا يحتفظ بسر من أسرار المهنة يخفيه عن تلميذه . . وهذا الشكل من أشكال التنظيم يجعل من الحرفة شيئا حيا ويضف على اقواعد السليمة قيمة ومقاما اجتماعيا والمعلم يشجع التلميذ على ان يتفوق عليه ويفخر صادقا لأنه وهب تلميذه السمو والتفوق .

وفي المجتمعات التي لاتزال تتقبل الحرف ولا تزال الحرف تحظى بمنزلة رفيعة فيها ، يحدث تبادل حر للآراء بين الحرف والفنون الجمالية ويتفاعلان . وبالمثل يصنف الشخص الذوق كشخص صاحب موهبة له نفس حساسية الشخص الخالق ، لذلك فإن التذوق مساو بصورة ما للخلق ، لأن الشخص الحساس يساهم بنفس الانفعال والابتهاج عندما يعبر مثلما يخلق تماما . وهذا المفهوم للتذوق يعد جزءا مهما وسليما في عالم الحرف . وذلك فضلا عن أن الاصرار على توفير الذوق السليم يضمن مستوى راقيا على الدوام بكل الحرف والفنون .

حتى الطين المحروق العادي فانه يظهر القوة في العضلات في الوقت الذي يظهر فيه تدفقا في الخطوط كأنما ليبرهن على أن الارض ليست حامدة دائما لديها ايقاع ديناميكي يظهر على شكل فيضان خلال عمليات مستمرة . ان الحرفة تعني غرس المهدة مع الحياة الانسانية والحلة والعطف على كافة الاشياء الحية وتحقق المصلحة الاساسية من كل مظاهر الحياة من خلال الأشكال المتباينة .

ان المجتمع الذي تسيطر عليه الصناعات الميكانيكية يميل الى تمجيد الكفاية على حساب المواهب الخلق وذلك على الرغم من ندرة المواهب التي هي اثنى من وجهة النظر الانسانية . وعلى هذا الأساس فإن الطاقم الاداري يتمتع بأوضاع أفضل ومرتبات أعلى وهو بصفة عامة يعد أكثر أهمية من الحرفيين لمهرة . وليكن معلوما لدينا أن التركيز الزائد على التقنيات التي تضاعف من السرعة وتزيد من الحجم الكمي مع انقطاع صلتها بالعقل والخيال قد تتسبب في أن نخسر هذا الشعور بالاعتزاز الذي يحفز النشاط الخلاق في الانتاج الحرفي . وكذلك فإن الاهمية القصوى التي ترتب على دور الحقائق في مجال التعليم قد تستنفذ كل الهمام وتترك الحياة مسطحة تماما بحيث لا تستطيع ايقاظ أي احساس بالدهشة في الصغار . ان مثل هذه المبالغة في التركيز



يمكن ان يخلق مسبقه في شخص منها كما هو  
حال مع الخرافات التي يخلقها الخيال . وقد  
سبق لنا مرة أن آمنا بأن الشخصية الكاملة  
تقتات على مثل يقام عليها صرح الحياة . . وفي  
العصر الذري ربما تتضاءل فرص الحياة أمام  
هذه المثل . وذلك فضلا عن أن اختراع المزيد  
من الماكينات الحساسة والآلات الميكانيكية يكون  
على حساب الانسان بصورة ما .

والاتجاه الآن هو منح الأفضلية للآلة . وفي  
عالم ينزاد فيه تشابك الحياة مع بعضها ويسير  
نحو سيادة الأهداف المادية التي يتم انجازها  
خلال عمليات ميكانيكية شديدة التعقيد فإن دور  
الانسان من المحتم أن يشحب ويتقلص . وعلى  
الانسان حينئذ أن يعوض بانوسائل المصطنعة .  
ان المفهوم الحديث عن بناء الشخصية ينبع على  
نطاق واسع من سيطرة عصر الآلة . والشخصية  
اليوم تبني بنوع من العقائد . ويصل النشر  
على أوسع نطاق ومن خلال الإيماءات والاشارات  
العملية اذ هذه الغايات : البس الصنف الصحيح  
من الملابس ، استعمل هذا الصنف من المكياج ،  
استخدم النوع النسيم من العطور للمساء .  
وبالتأكيد فإن هذه التوجيهات لا تساعد على  
ازدهار الشخصية .

وتنتقص كثرة الآلات الاتوماتيكية مما كان  
يطلب من الانسان ويرجى منه من عمل .  
وطالما ان الانسان متداخل مع عملية التسيير  
الآلي فعليه ان يتكيف مع الآلة بصورة متزايدة  
فتضييق الفرص الفردية في الاختيار واتخاذ  
القرارات وفي المحصلة النهائية تترك الطريق  
مفتوحا أمام استبدال الانسان بالآلة .

وتسير الوحدات الكبيرة في طريق الاتساع  
نحو وحدات اكبر واكبر اما تركيز الآلات فقد  
أصبح أشد تفلأ . وفي خضم هذا الطحن الهائل  
تتقوض الشخصية الانسانية ما لم تتوازن بنظام  
انتاجي مصاحب ومشابه لنظام الحرف .

والمرء يصبح واعيا بالتدريج لمسألة  
انخفاض قيمة المستويات في عصرنا الراهن  
بالمقارنة الى عصر الحرف . اما أذواق الناس  
فالذي يقررها هم الآخرون فيما نسمى بالموضه  
أكثر مما تقرررها قيمة الانتاج الذاتية أو جدارته  
وبالمثل فإن متانة الانتاج أو قدرته على الاحتمال  
لا يصبح لهما اعتبار هام .

وعلى العكس من ذلك تساهم الحسرة  
أكثر في وظيفة الكائن البشري السامية . . هذا  
الكائن الذي لا يعد أطارا جسديا فقط وإنما هو  
مزود بمواهب خلاقة . . والمجتمع لفي حاجة  
لن يذكره دائما بهذه الحقيقة وبالمحركات السليمة

التي تخلق التوازن والتي تمثلها الحرف دائما  
بانطبيعة . ويمكن أن يكون البديل بالنسبة  
لأغلبية الناس بكل بساطة هو شكل من أشكال  
الهروب . هروب من الملل وضغط الانتاج الكبير  
الحائق . وفي مثل هذا الجو فإن الناس تميل  
الى أن تشغل نفسها بمهام لا رسالة لها  
ولا وظيفة تؤديها . ويكون الناس مستعدين في  
ذات الوقت للانجذاب الى أي شيء جديد  
وبسبب جدته هذه فإنه يثيرهم بدون اهتمام  
أو تميز لقيمتهم الحقيقية . وينبغي علينا ألا ننسى  
ذلك بينما يقتحم العلم عالم البعد الرابع  
وتتقدم التكنولوجيا آفاق أفلك الواسعة ، بينما  
الفرد يبدو مضغوطا داخل هذا المجتمع  
التكنولوجي في بعد واحد فقط . ان ما يمارسه  
الفرد من مسئوليات لتافه وان قدرته على اتخاذ  
القرارات معدومة . فجزء صغير منه هو الذي  
يتصرف فقط وذلك على العكس من الحركة التي  
تحتوي الفرد بأسره وتربط الذهن بالمادة بوظيفة  
معينة من أجل هدف معين . وبينما يعطى عصر  
الحرف ايقاعا زمنيا أبديا ، فإن العصر الحالي  
يندفع بسرعة فلكية . وعلينا على ضوء هذا  
الوضع أن ننظر الى قيمة الحرف وعلاقتها  
بالمجتمع المعاصر .

وللحرف دور خاص ومغزى خاص في  
خلق البيت . انبت بمعنى كل جزء من البيئة  
المحيطة بالفرد بمعناه الشخص الحميم وبمسا  
يميزه عما هو مؤقت أو نافع . وعندما تقتضب  
الآلة الجانب الجوهري من عمل الانسان فلا يمكن  
مع ذلك من أن ينعكس على البيئة اللصيفة به .  
والارتباط المباشر بكل ما هو أصيل وصحيح في  
بأنث المنزل له تأثير مباشر علينا كما هو الحال  
في الرسم الأصيل والمخطوطات الأصلية  
والدخائر الأثرية . ومهما بلغت قيمة  
المستنسخات ومهما بلغ من اتقانها فإنها لا يمكن  
أن تساوي الأعمال الأصلية في قيمتها . وهنا  
يشعر الانسان بكل الفروق القائمة بين العمل  
الفني وعمل الآلة .

ولكن لا ينبغي علينا ونحن نتمسك بالحرف  
أن تنطوى على رفض الآلة رافعين دعوة انفعالية  
تنادى بالعودة الى الانتاج اليدوي .

والحقيقة أنه توجد علاقة أساسية بين  
الأداة الصغيرة والآلة الكبيرة . وإذا فشلنا في أن  
نقيم المسألة تقييما سليما ولم نفصل دور كل  
منهما في مجاله الخاص والذي لايزال يتيح  
للمجتمع فرصة الاقدام على الاختيار ، فإننا  
نكون قد اتجهنا الى الطريق الخاطئ .



ولأن يكون هناك خطر من أن تقلل الآلة من شأن الإنسان . ان التقاليد تحترم الحدود الطبيعية للحرفة ، والانسجام الذي ينشأ بين الحرف والمواد التي تستخدمها والآلات التي يستعملها واحساس الحرفي بالزهو لما يخلقه والمتعة التي يستشعرها من جراء الكمال الذي يحققه عمله عندما يكتمل ، كل ذلك يشد من أزر الصانع . ومن أجل هذه المعرفة المدخنة في الحرف تكتسب ذلك الوضع الثابت في نظامنا الاجتماعي . والحقيقة المؤكدة أنه حتى وسط هذه الغابة المتنامية من الآلات بايقاعها السريع والتي هي أبعد من أن تنتهي ، فإن الحرف تظهر من جديد في مركز اتضاح الرؤيا للعالم كشاهد على أنه في داخلنا ينبغي اشتياق داخلي لأن نستخدم أيدينا وأن نحس بلمس الأشياء التي يبدعها الفرد .

ان الحرف تجسد قيما معينة وتبرز أعماق التجربة المنبثقة عن التعبير المباشر والذي يختلف تماما عن العمل الخارج من الاستوديو . ولهذا انسبب فإن الحرف شكل معترف به بالنسبة لهؤلاء المختلين عقليا والمرضى عصبيا ، انها مصدر الايقاع والاستقرار في الحياة وحتى العمل الشاق الذي يؤدي بايقاع يصبح محتملا أكثر . وبذلك تكون المشكلة التي تواجهنا ليست هي مشكلة الإنسان في مواجهة الآلة وانما كيف خلق الانسجام والتنسيق بين الاثنين وتنظيم دور كل منهما كل في مجاله المناسب .

**والشعور بالحاجة الى الحفاظ على الحرف وتنميتها أمر حيوي حتى بالنسبة لهؤلاء الذين تشغلهم اهتمامات أخرى . لأنها تتيح لهم دوام الاتصال بجوانب ثقافتنا التي تتميز بالحرف وتتيح لهم استيعاب بعض جوانب رشاقته ورقتها . والحرف ذات أهمية بالنسبة للصغار على وجه خاص فهي تتيح لهم تنمية قدراتهم ويعيد الموروث من التراث الحرفي زائرا حافلا بالمتعة وغذاء الروح .**

وسيبطل الفن ونيق الاتصال بالاستعمال اليومي طالما ظلت الحرف موجودة تنبسه المشاهدين الى هذه الموارد الثقافية . والحرف أيضا حيوية خاصة كاستجابة انسانية مباشرة للاحتياجات الانسانية المباشرة . وكما قيل فإن الحاجة الى الطعام تتطلب أن تشبع أنفسنا بصنف جيد من الملائق تماما مثلما تتطلب أن نشبع أنفسنا بالطعام الذي يؤكل . وبذلك تكون للحرف صلة وثيقة بفهم الاحتياجات البشرية

التي تخدمها منتجاتها التي تخلق معنى وجدائيا يسير مع اتجاه الحياة أكثر مما يسير ضدها . وهو معنى معتقد في نظام تجميع قطع المنتجات الصناعية . وفي الحرف يكون الإنسان في كامل سيطرته وبإمكانه اتخاذ القرار الخاص به عند أي نقطة من النقط . أما في المؤسسات ذات الآلات الضخمة فإن العامل يكون أكثر خضوعا لجمود شكل خارجي وضغوط داخلية تفتت نفسه الداخلية الباحثة عن التحرر .

نفس الحقيقة التي تقول أنه في العصر لمعقد جدا الحديث تنجبه الحاجة الملحة الى التعبير عن نفسها بالنزوع الى الماضي السحيق بكل ما يمثل من براءة وبساطة في محاولة لغفر وجودنا بالعدوية الفياضة . . وهذا دليل ساطع على الدور المساعد الذي تقوم به الحرف .

**وفي ظل الضغوط الاجتماعية يطمس مدعى الموضة والسلوك المصطنع جوهر الأشياء . ولقد قيل بحق أن فضائل الزرع تكمن في بذورته وشكله يتحدد من غرسته الأولى . ووظيفة الحرف ليست ترفيفية أو غير أصيلة أو بلا غرض في الحياة أو منفصلة عن الوجود الداخلي للمجتمع وانما هي تكثيف للحياة محركة للنضج ومسرعة لضربات القلب ومريحة للعضلات ، وباختصار فانها تستولي على الاحساس بطريقتها الطبيعية في التعبير .**

والحرف ليست تقليدا شكليا للطبيعة وانما هي في حقيقتها تساعد على اقامة انسجام بين الحياة وبين الطبيعة ، وبصورة ما فإن الحرف نعلمنا ما الذي نبحث عنه وكيف نراه .

وللأشكال الحرفية جذور في التربة كم أن لها جذورا في خيال الصانع ، ولقد أصبحت تعبيرا مباشرا ومخلصا عن الشخصية وعن حياة اناس . وعلى ذلك فإن لها لغتها الخاصة . وكما يقول المثيل السائر « الموسيقى عند الموسيقى أكثر بلاغة من الحديث » .

وفي عصرنا الراهن حيث تتعرض الحرف للكثير من الأخطار فإن هناك مسؤولية خاصة تلقى على عاتق محبي الحرف . فالحرف لا تحتاج للاعتماد على التراث تمام الاعتماد لأن الحياة تتحرك وأساليب الحياة تتغير بدافع العادات والتقاليد .

ومع سريان تيار الحياة تظهر علاقات جديدة وتنشأ تقاليد جديدة .



الا ان هناك قيما معينة لا غنى عنها للجنس البشرى .. والحرف تحافظ على هذه القيم وعلى اصناع ومحبى الحرف الذين ينهلون من هذا المعين الدائم للانهام واستجربة ذلك المعنى المخالد لتحقيق انذات ، على هؤلاء مهمة مقدسة .. مهمة الحفاظ على الحرف . وهناك تبادل وتفاعل وتأثيرات تحدث فى مجالات كثيرة . وتهفو نسمات منعشة بسبب هذا التفاعل مما يؤثر على الأرواح المكدودة ان اقرون الطويلة من تحكم بلدان فى غيرها سياسيا واقتصاديا فد ذهبت ربحها وحل محلها تحقيق متزايد نلاخوة الانسانية ووحدة المصير . ونقد حافظت المناطق الأقل تقدما صناعيا على الكثير من التراث الحرفى الى جانب تراثها وتقاليدها الأخرى . وتأخذ الحرف فى هذا البلاد مكانها الصحيح بعد أن تتحرر هذه البلاد من الضغوط القديمة وتنمى الحياة . واستتجبة هى تزايد الادراك لأهمية 'سهام الحرف فى دنيا الثقافة . كذلك صحت شعوب البلاد الحاكمة سابقا على ادراك وتقدير للمواهب والكفايات التى تتمتع بها الشعوب التى تحررت حديثا .

واليوم فان الكثير من الكبت الذى كانت الدول المتقدمة صناعيا تمارسه قديما على الشعوب الأقل تقدما قد اختفى مفسحا الطريق أمام فهم أكثر وتقدير أكثر لذكاء وحساسية هذه الشعوب .. وهناك أيضا ادراك لان أسلوب الحياة القديم لا يمكن أن يتخلل عنه تماما وكأنه بعض تنبج العنكوت .. فهو بالنسبة لتحتسب اسرى اعطوف يكشف عن سحر رقيق يسر اليه أحد من قبل سطوى عليه الأساليب المكتوبة ذات القيمة الدائمة والمعاني الحسية . ويقول أناند كورمارازوامى المفسر العظيم للفن والحرف الشرقية انه منذ سنوات مضت عندما كانت ظروف ما قبل الصناعة هى المسائدة كان على عامة الناس أن يقبلوا الفن الجيد ، والرسم الجيد ، والتلوين الجيد مجبرين لانه لم يكن يتاح أمامهم وجود شئ سئ . أما الآن فقد وضعت وسائل الإنتاج الكبير الميكانيكية البسطاء وعديمى المعرفة انجسالية تحت رحمة هؤلاء الذين ينشدون أقصى حد من الربح . لقد أتى زمن الاختيار . ان الذوق الجميل والعرض الأوسع فى معايشة الجمال عن قرب لا ينبغي أن تكون امتيازاً مقصوراً على القلة ، وانما ميراث جماعى لكل . وهذا ما ينبغي أن تعلمنا وتمنحنا آياه الحرف . لقد تقاطع الطريقان تقريبا ..

ان العلم الغربى لم يعد ينظر انيه كآلية وانما أصبح يتطلب أيضا شيئا من الفلسفة .

وقد أصبح دور الحرف فى اقتصاديات الدول النامية موضوع اهتمام العالم بأسره .. ووجه الاقتصاديون فى جميع أنحاء العالم انظارهم وتجاربهم نحو هذه الدراسة . والحق أنه قد أصبح واضحا أن النظرة العاطفية للتراث وحده إن تكون مفيدة لجهودنا من أجل اصفاء المعنى والحيوية المعاصرة على النشاطات القديمة . ان المطلب الحديث للجمال يعتبره مكملًا للفائدة ومن جديد نرى أن مفهوم المنفعة ذاته قد تغير بسبب التحول الذى طرأ على أحوالنا الفكرية وعلى عاداتنا المعيشية وعلى بيئتنا .. ونفس التشدد فى المطالبة بنقاء المواد وبسلامة الشكل لم يعد موجودا الآن بظهور السبائك الرخيصة حتى فى المجوهرات والحريز اصناعى والمركبات الصناعية الكماوية مثل البلاستيك وانتقل الاهتمام الى ما هو أرخص . وبالمثل فان الاصرار على طول الاحتمال قد حل محله تطلب تنوع أكبر . ان الذوق الحديث قلق ومهيأ لتغيير وتبدل الأصناف بسهولة أكثر وبسرعة أكثر .

وبناء على ذلك سندعو الحاجة الى حساسية كبيرة وتذوق دقيق وصبر بلا حدود ومثابرة بلا ملل وذلك قبل أن يتهاى للحرف ان يلعب دورها الملائم فى المجتمع المعاصر . ان على العامة ان يتحملوا هذا التراث الانسانى العظيم فى عصر تفسيره وليتذكروا أنه على الرغم من ان ميلاد هذا التراث وازدهاره قديم فى عصر آخر ونمط من انماط الحياة وايقاع مختلف تماما .. الا أنه مع ذلك يحمل شيئا خطيرا جديرا باهتمام الى العالم المعاصر . ولا يوجد هناك شئ خارق فيما يختص بالحرف . فانت ان تستطيع أن تعثر عليها فى الابنية الضخمة وأضواء المليات ذات ملايين الشموع . فمعظمها ينبغي أن تقوم نحن بالتنقيب عنه فى الاركار المجهولة والاكوخ المتواضعة . وعلى الرغم من اهتمام الملايين بالحرف فى جميع أنحاء العالم إلا ان الحرف لم تحظى بتركيز واسع فادواتها متواضعة غير متباهية ولا يمكن بناء عليه أن نقيس أهمية الحرف على ضوء المركبات المتقدمة أو الآلات الانسانية الحديثة . ان أهميتها تكمن فى انها تتحدث بلسان عصر كان فيه الجلال يكمن فى الصمت والجمال يكمن فى الاستخفاء والرهف .

(( ترجمة : نجلاء حامد ))



حول قصة

صحيفة البرهان









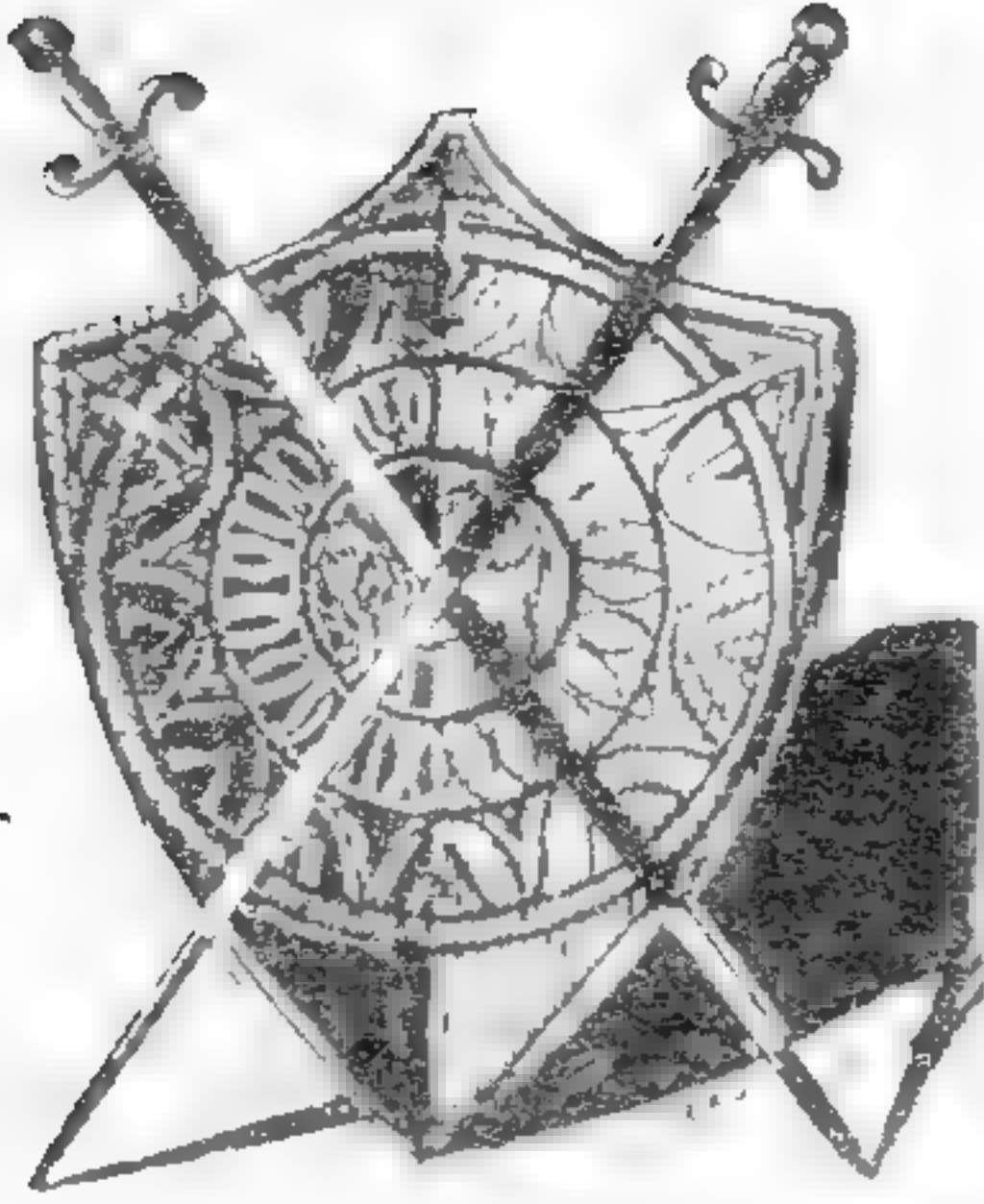




غریب محمد غریب







وطبيعى أن تكون قصة حمزة هي التي أفادت من الليالى بعد اكتمال حلقاتها ، وليس العكس .

واناد مؤلف حمزة البهلوان من قصصه فتوح اليمن الكبرى المنسوبة للبكرى ، فهي تتقدم سيرة حمزة ولا شك . ولقد أشار ابن كثير الى قصة فتوح اليمن ، وسيرة عنتره العنسي ، ودلهمة والبطال ، على أن ذلك وضع بارد وكذب واقتراء وتخبط فاحش ، وخص قصة فتوح اليمن بالقسط الأكبر من غضبه ولعناته ، فما تتضمنه من أخبار عن الرسول والامام على - وبعض الصحابة - مما لا يروج الا على غيبى ، أو جاهل ردى .

وليس مصادفة أن صفحات كاملة من سيرة حمزة ، يمكن ارجاعها الى صفحات بعينها من فتوح اليمن . كما أن هناك مواقف وأحداثا وشخصا تتكرر فى سيرة حمزة . من ذلك الملك الوثنى «الغراش» يقابله فى فتوح اليمن «الرب الغراش» والأعداء يلبسون حمزة جلد الجاموس حتى يتلبس عليه تمهيدا لقتله ، وهم كذلك فى فتوح اليمن يلبسون الزبير جلد الناقة تمهيدا لقتله ، ثم نجاة كلا البطلين . . . والفارس معديكرب يمتطى فرسه الحطاف ثم يجرح جرحا بليغا فى رأسه فيشفيه الرسول فى لحظات ، وكذلك حمزة البهلوان يجرح جرحا بليغا فى رأسه فيشفيه النسيج الشافى الذى صنعه الكاهن مهرورا للحكيم سليمان . . . وفى فتوح اليمن يطارد المسلمون رأس الغول فى سبعة أودية فتزداد المطاردة خطورة ، كذلك يبيع الزمان ابن حمزة يطارد اصنيرخام فى ست أودية مهلكة . . . والأخوان من الأعداء يقاتلان فيؤسران

المسبيح لدراسة « حمزه البهلوان » يجد أنها ليس سيرة شعبية - فياسا الى السيرة الهلالية على سبيل المثال - وانما هي بالدرجة الاولى ابداع قصصى صدر عن اديب أفاد من السير الشعبية الاخرى افادة بلغت حد النقل الحرفى لعبارات كامله ، خاصة فى وصف المعارك ، بين بطل وبطل أو بين بطل وكوكبة من الفرسان ، أو بين فريقين متخاصمين .

وواضح أن العاص ارتفق على «الف ليلة وليلة» فى طريقه استغلال العناصر والجزئيات ، والمحاور الرئيسية ، وذلك من مثل الأم المفقدة ، أو الذائدة عن ولدها «البطل» ، مثل «أم كان ما كان» وياسمينه أم أصلان ابن علاء الدين أبى الشامات ، فى الليالى - ومثل «طوربان وابنه» فى سيرة حمزة البهلوان ، وإن كان دور الأم هنا أكثر عمقا وأهمية منه فى ألف ليلة وليلة .

كذلك التضحيات البشرية ، ففي الليالى نجد انشيخ المجوسى يختطف الملك الأسعد تمهيدا لتقديمه قربانا «لما يأتى عيد النار» وفى حمزة البهلوان نجد بختك يختطف حمزة ومن قبله مهردكار وطوربان وابنيهما تمهيدا لتقديمهم قربانا للنار فى «عيد النيروز» .

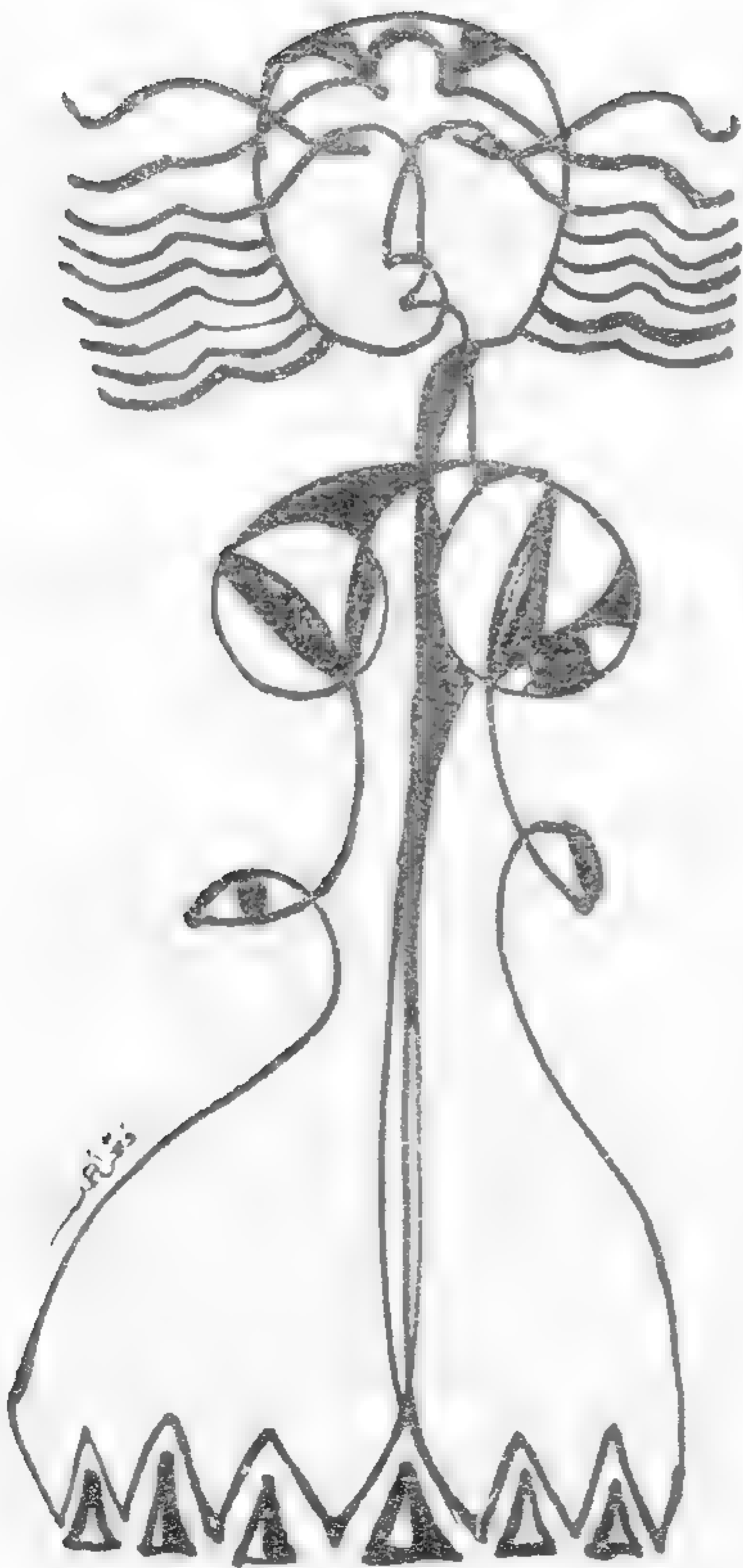
كذلك أكسلة لحوم البشر ، والجن والمردة والشياطين والغيلان ، والأشياء المرصودة والمطلسة والكنوز وضرب الرمل ، والدور الكبير الذى تلعبه الأحلام فى الحدث والحركة . . . الخ



وهما بطلان مثل عابد النار وعابد النار في فتوح  
اليمن ، وبشير ومباشر ، وحيث وليث في سيرة  
حمزة ..

والواقع ان مؤلف حمزة قد تجاوز « البدائية  
الفنية » - اذا جاز هذا التعبير - فجاءت السيرة  
على قدر من الحرفية لا تقاس اليه قصة فتوح اليمن  
ودلك راجع - ولا شك - الى استتقرار قلوب  
السيرة ، وقادة المؤلف من ذلك .

ومثل ذلك يمكن ان يقال حول حكاية علي الزبيق  
المصري ابن راس افول المستقلة عن الليالي  
( يلاحظ ان قصة فتوح اليمن الكبرى ينصب على  
انها قصة رأس الفسول ) فحديه على الزبيق  
تحفل بالعناصر والمحاور والمواقف التي تصدى في  
سيرة حمزة من مثل صندوق التواجية - وهو  
القيلة التي أحضرها على الزبيق من المدينة  
المرصودة - فهو يقسمها بل المرأة  
المطلسة التي تكشف سائر « جهات  
الدنيا » في سيرة حمزة .. كذلك الحلم الذي أعان  
على الزبيق في حل لغز الجزيرة المرصودة ، فهو  
يذكرنا بالحلم الذي رآه بديع الزمان - في يقضه  
- فحل لغز جسد بهران أبي الزنجير المطلسم  
( الزنجير فارسية معناها « الجنزير » ) كذبتك  
سجن الزبيق ورفيقه في قلعة مهجورة ، ثم عور  
الزبيق على سيف مرصود ثم دور ابنة الخاتم في  
نخليصهما ، وقتلها أباهما وتوليتها مكانه مدة ،  
يقابله سجن حمزة ورفيقه في قلعة الشيل ، ثم  
عنور حمزة على سيف الضحك الناجي « المرصود  
باسمه » ثم دور درة الصدف ابنه فرعون في  
انقاذهما ومكافأتهما على ذلك . ودليلة تأسر الزبيق  
- وهو انداهية - كذلك سلوى تأسر انداهية عمر  
العيار ، وكلا البطلين يثار لنفسه .. كذلك يهزم  
الزبيق كل الشطار الذين يحاولون انتزاع مقدمة  
الدرك منه ويستأسرهم فيخلصون له ، وكذلك  
يفعل حمزة .. والزبيق يفرض الحراج على الاقاليم  
ليدفع الى قاعة الزعر ، وحمزة يفرض الحراج على  
الاقاليم ليدفع الى أبيه في مكة كذلك المغامرة التي  
قام بها رفيق الزبيق للاتيان بالكوكب الدرر  
ومغامرة نور الدهر حفيد حمزة للاتيان بثريا  
الجوهر من عند كاووس شاه .. وأسند الغابة -  
فارس الظاهر ملك مازدين - يأسر مقدمي الزبيق  
ثم يأسره الزبيق واذا هو ابنه ، وكذلك قاسم  
الذي ينهزم أمام فارس أقوى منه سرعان ما يكشف  
انه أبوه رستم بن حمزة . ( لا نتعرض لرستم في  
الشاهنامه والمحاور في أصولها القديمة ) والكهينة  
دعجورة في علي الزبيق ، والكهينة ديجورة في





عابسة الوجه يحيطها هالة سوداء متحدية تظهر من جهة الكرة الأرضية .. وعادت الى حجاب كثيف فاستترت خلفه وأبت أن تشاهد ما يقع - الحرب المقدسه - ومع الفجر تكهرب انبستان بانضيضاء وهام الشجر قطار الشرر من أعينها الحضر النى تحرق ذقن الدجى ) .

**خامسا :** ألفاظ شتى : ومنها الدخيل والمضرى والعامى والمتاخر مثل (حيوبى وصولات - سخريه كسرى بمعنى مضحكه - شبر النملة - أفلقت راحه السلام - رفقاء آخر زمن - شرشوح وششمروخ - الدراويش - انتمورة جيت فى وفنك - انوقيد «الوفود» - الشطارة - العيافة - عبة تبرق - البزين «اشدين» ريجيب - وأصرين - يتمرجحان حصل على الرخصة )

كذلك نقف - ولابد - عند الدخان والتدخين ، إذ يرد فى السيرة كشيء غير مستهجن أو منكور ، حيث يملأ به عمر العيار غليونيه ، بل يشعله بقليل من البنج لحيلة ما ، ثم مدخنيه فى محلات عظيمة متسعة وبها « كثير من الناس يتسلون بالأت الملاهى » ولا بد أن ذلك يرجع الى عهد حديث جدا ، فنحن نعرف أن السلطان محمد الرابع كان يحرمه ، كذلك مراد الرابع ، والمهدى فى السودان مع عقاب المدخن ويذكر الجبرتنى أن محمد اليدجى الذى ولى مصر عام ١٧٤٣م أصدر أمرا بمنع التدخين فى الشوارع والدكاكين وعلى أبواب البيوت - وبعد ذلك نجد ادوارد لين وتلوت بك يذكران شيوع التدخين وتفنى مدخنيه فى زخرفة الغليون وتعطير الدخان وتهيشه مجاله .

وجدير بالذكر أن بعض الدارسين ( محمد ، محام - مجلة العربى ) يذكر أن نقائف التبغ دخلت العالم العربى ، وأول ما عرفت فى الشام فى عام ١٨٥٦ م .

وهناك نقطة أخرى لها خطرهما ، وهى مجيء الحملة الفرنسية فان بعض ما فعله الفرنسيون يصدى فى السيرة ، فالجبرتنى يذكر أنهم أقاموا صابريا عظيما بالآلات وعملوا فى أعلاه قالبا من الخشب محددات لأعلى مربع الأركان .. وفى حمزة البهلوان يأمر بختك ببناء مصلب من ثلاثة أخشاب عملوا فى أعلاها كرسيًا ، لمصلب حمزة .. كما أقام الفرنسيون صابريا ، احتفالا بعيدهم فاصطفت العساكر حول ذلك الصابرى وقرأ عليهم كبير قسوسهم ورقة بلغتهم لا يدرك معناها الا أهلها ولعلها كالوصية أو الوعظ .. كذلك كان المصلب الذى أعده الفرس احتفالا بعيد النيروز ، حيث خطب هرزان - «نائب هدهد مرزيان قاعدة دين

حمزة البهلوان ، كذلك الشبه العكسى - إذ جاز التعبير - فالجنية ودعة ترفض الزواج من أحيد المردة فيسجنها فى حمام طولون ثم ينقذها الزيبق فصير عونًا له ، كذلك أسمابرى - ملكة جبال قاف - ترفض الزواج من أحد المردة وتسجنه فى قلعة حصينة ، ثم ينقذه حمزة فصير عونًا له .. والقاص هنا يستغل الموقف ببراعة ليبدل على أن أسمابرى ، التى يتهالك فى حبها المردة فلا تأبه بهم ، تذلل نفسها بين يدي بطله الفذ حمزة ، وتطارده فى كل لحظة وكل مكان .

ولقد أفاد المؤلف كذلك من سيرة عنتره ومر سيرة سيف أفادة مباشرة واعية ، بل انه يسير على ما عرف فى فن المقامة والنقائض أو المعارضات الادبية ، فهو يتمثل موقفا بعينه ثم يتشجع على منواله ويضيف اليه ما يجعل بطله حمزة يفوق الابطال المشهورين ، فنراه ينص على أن بديع الزمان - وهو ابن حمزة نحسب - قد صار أعظم من سيف بن ذى يزن « بعد اكتمال ملكه » ..

ونقف - ولابد - وقفة مستأنية عند ملامح أخرى منها :

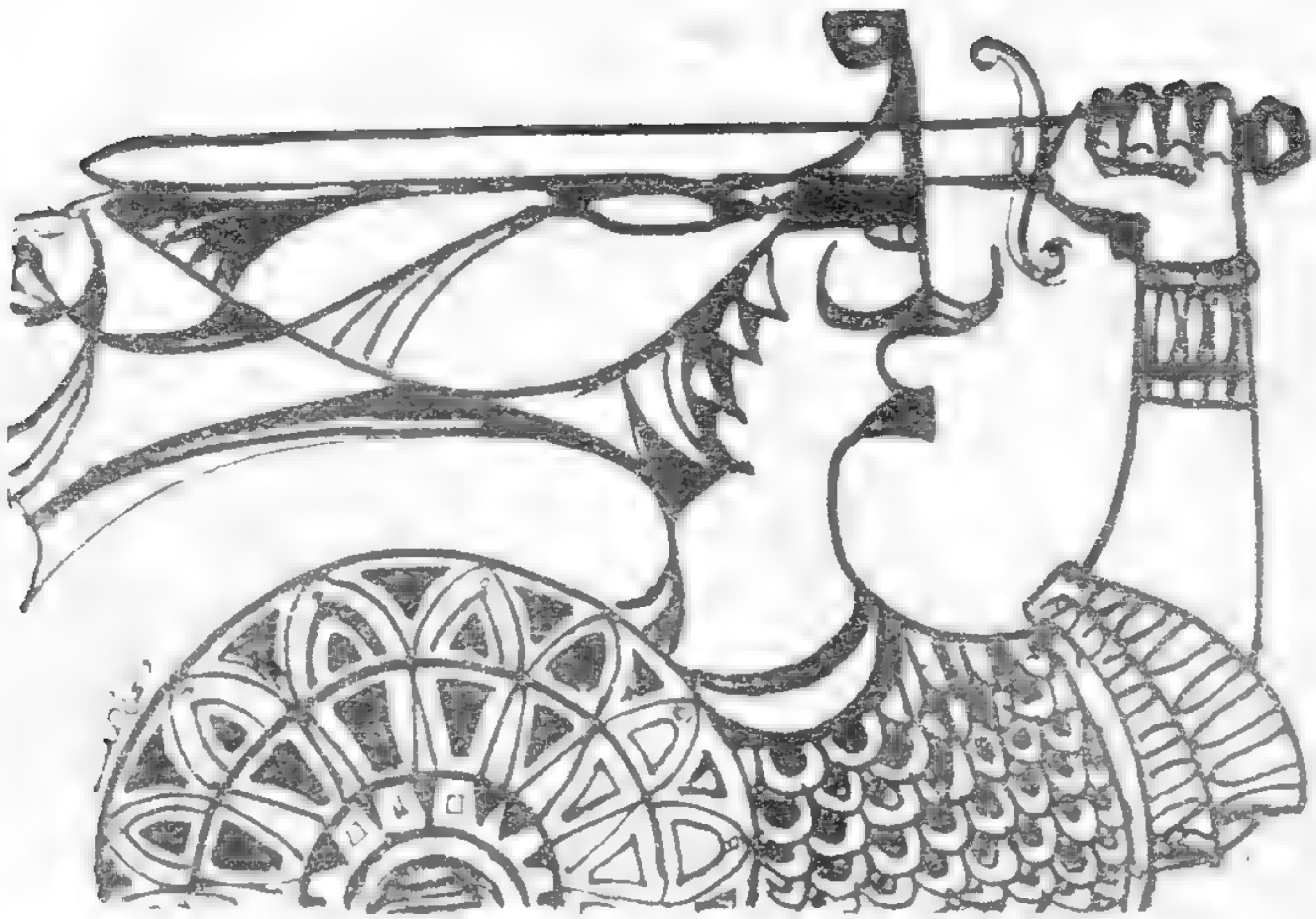
**أولا :** المصطلحات الادارية والقانونية ( سرايا الحكومة ، وكيل النيابة - دار الحكومة - محافظ قلعة الحديد - وكيل على بلاد السودان - الشارع الملكى - جلالة الملك - مجلس المحاكمة - الحضرة - الأشغال الشاقة - عقد هدنة - إبرام ونقض )

**ثانيا :** الألفاظ والتعبيرات الحضارية : (روابط الهيئة الاجتماعية - دعايا المصورين - قاعة الجلوس - المراسح والمراصد - مصانع الأقمشة - مصارعة الثيران - السفور - ملعقة وشوكة - فأجابيا حمزة بعيقة كأنه يضع يده على رأسه لاصلاح خوذته - علوفات ورواتب - متشكر - وضربت الموسيقىات وكل ذى فاروق ) .

**ثالثا :** صدى الترجمة والمخترعات (الفوتوغرافى - روجتته الخصوصية - صوت قبيلة همدفع - الصياد الحامل بندقيته - تكهربت ) .

**رابعا :** التعبيرات الرومانسية أو الحديثة ( آلهة الحسن وربة الجمال . كأن البربرية فرضت عليهم أن من الواجب على الانسان أن يموت .. أيتها البحار جفى وسيلى أيتها الجبال ، واحزنى أيتها الطبيعة التيس ينطح وجه البسيطة ) (وينظر غضب الطبيعة ومن ثم ظهرت الشمس صفراء اللون





...فمن بين هؤلاء من كتب يقول: وقد تقدم معي  
في غير هذا الكتاب أن اندهوق كان من أبطال  
الأسيرة ما تورد كتابي في المجلد الأول: «ولا يعجب  
مطالعو قصصنا هذه إذا رأوا أن السيدة جهانة  
تميل إلى قاسم» و«لا يخفى على قراء قصصنا هذه  
أن الجمال قد جمع ببديع» أما «قال الراوي»  
...فمن بين هؤلاء من كتب يقول: وقد تقدم معي  
في غير هذا الكتاب أن اندهوق كان من أبطال  
الأسيرة ما تورد كتابي في المجلد الأول: «ولا يعجب  
مطالعو قصصنا هذه إذا رأوا أن السيدة جهانة  
تميل إلى قاسم» و«لا يخفى على قراء قصصنا هذه  
أن الجمال قد جمع ببديع» أما «قال الراوي»  
...

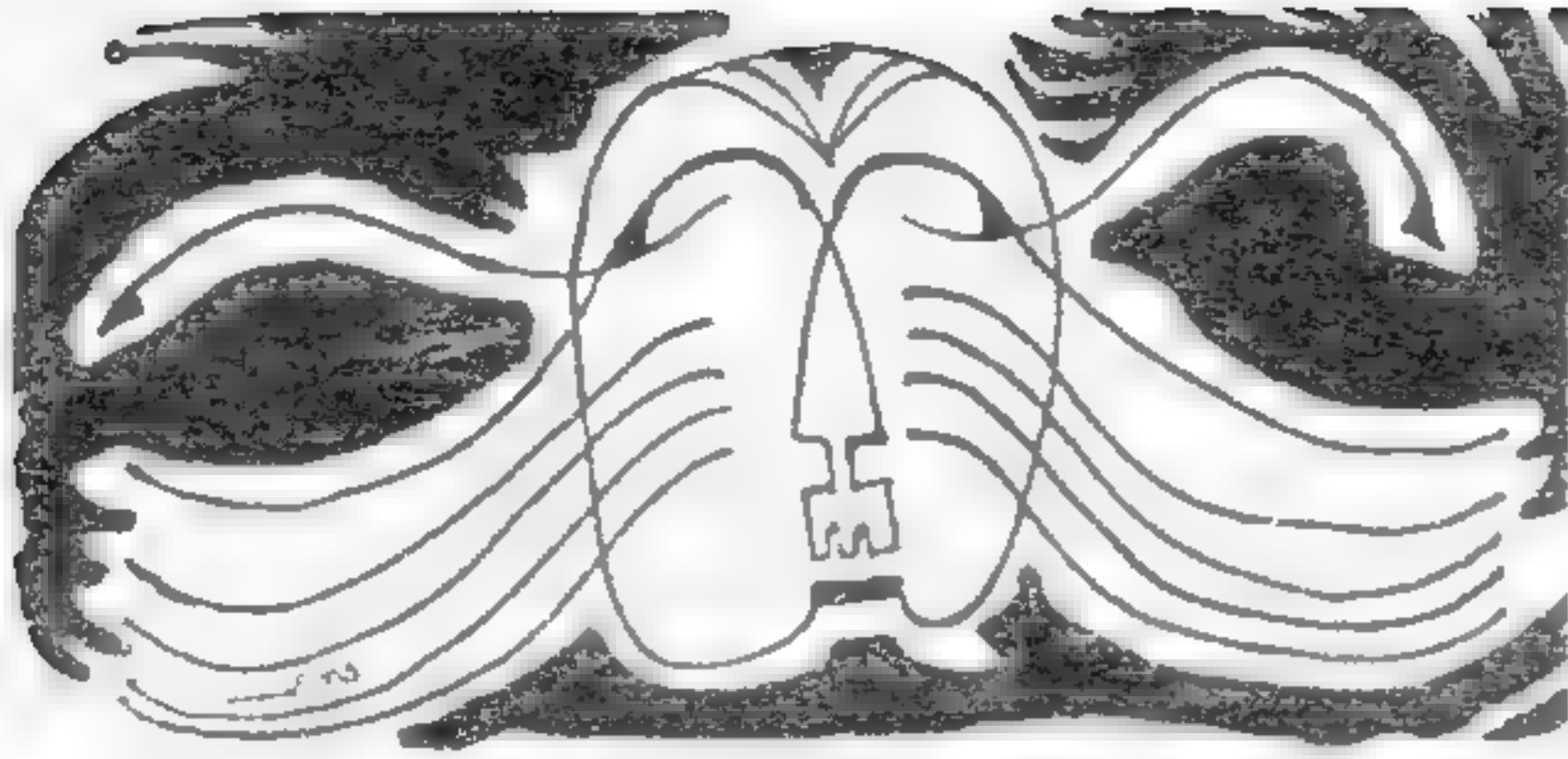
فهو أسلوب متماسك إلى حد ما، وإن حفل  
بالمحسنات البديعة شأن النثر الفني في عصور  
الضعف الأدبي، وهو يخرج عن هذا الأسلوب  
المسجوع أحيانا فيجؤنا بعبارات من مثل:  
«فالعرب ما زالوا يسيرون بتلك القلوات وهم على  
طهور الجياد يترنمون بأجمل المناظر الطبيعية  
ويتمتعون حتى أشرفوا على بستان وقد نوارت

...فمن بين هؤلاء من كتب يقول: وقد تقدم معي  
في غير هذا الكتاب أن اندهوق كان من أبطال  
الأسيرة ما تورد كتابي في المجلد الأول: «ولا يعجب  
مطالعو قصصنا هذه إذا رأوا أن السيدة جهانة  
تميل إلى قاسم» و«لا يخفى على قراء قصصنا هذه  
أن الجمال قد جمع ببديع» أما «قال الراوي»  
...فمن بين هؤلاء من كتب يقول: وقد تقدم معي  
في غير هذا الكتاب أن اندهوق كان من أبطال  
الأسيرة ما تورد كتابي في المجلد الأول: «ولا يعجب  
مطالعو قصصنا هذه إذا رأوا أن السيدة جهانة  
تميل إلى قاسم» و«لا يخفى على قراء قصصنا هذه  
أن الجمال قد جمع ببديع» أما «قال الراوي»  
...

هذه الوقفة لا بد في النهاية أن تشير إلى  
شيئين أولهما حداثة تأليف السيرة • ثانيهما أنها  
صادرة عن مؤلف بعينه، وأن له عبقريته  
المتواضعة •

ولعل لا أكون مبالغا حين أزعج أن هذا المؤلف  
المغمور قد صدرت له أعمال قصصية من قبل،  
مستندا في ذلك إلى ما ذكره في صلب السيرة عن





الشمس عن الاعين وولت تاركة من آثارها الشفق  
اللماع وتلألا البدر في السماء فماس في عرض  
الافق الفلك الصافي تاركا الكواكب الهائلة  
اليه باعين شاخصة وبقلوب خافقة وتيسر  
النسيم اللطيف فمسالت الأغصان وفاحت روائح  
الازهار العطرية التي كانت تملأ تلك الجهات  
فأنعشت القلوب وتحدث الماء الزلال مع الحصى  
فانجنت عذبات الرند لتسمع ما يقول ( ج ع  
ص ٢٩٣ .

وعند الخروج على الامثال المتشجوع على  
في سمواي - عن مجاورته فمضى نحوه من  
الافق ، أو السروع الى ماكدن شعيرة وسيد ذلك  
فما في حده ليه التفاسيح والنعمة .  
والسرى صمى ان يمدح من مشرق او انه حاس  
المصريين كثيرا وذلك يبدو من عباراته الكبر  
المتسمة بخفة الظل المعهودة في التعابير المصرية  
الى الآن ، وذلك من مثل « اني لا أبخل عليك بشيء  
ولو كان روحى لانك صرت أخى وصار بينى وبينك  
حيز وخمر » و « ان حبك عدوك يكون عن جنون »  
و شبير النملة و « أحرق قلبك عليه » و « أعزب  
الدهر ولا أرمل شهر » والفاظ شتى مثل :  
بجيب - يمسك ، الغذاء ، أشفى بمعنى شفى  
عملت تقبل .

أما الامثال العربية مثل « اعطش من ثعالة »  
وانصاف الابيات من مثل « كجلمود صخر خطء  
السيل من عل » وبعض الابيات التي أمكن ردها  
لعمر بن أبى ربيعة والمتنبى وأبى تمام وغيرهم ،  
فهي انما جاءت على سبيل التفاسيح والتعالم .

أما ثقافة القاص فروافدها الاولى ، السير  
الفنية ، ثم خلفية متواضعة تستند الى الماثور من  
القول ، وثمة ظاهرة جديدة بالتسجيل وهي تتعلق

بما يرد في السيرة من القرآن الكريم والكتاب  
المقدس . نحن نجد القاص يقول ( وآلف سنة  
عند الله مثل يوم واحد قد عبر ) و ( لا تكرهوا  
شيئا لعله خير لكم ) وذلك يمكن رده الى الايتين  
الكريمتين ( وان يوما عند ربك كآلف سنة مما  
تعدون ) و ( عسى أن تكرهوا شيئا وهو خير  
لكم ) كذلك يقول على لسان مهروكار « اعرف  
مؤكدًا أنك تفضل أن ترى الدنيا فاعا صفصفا  
وأن ترى الارض خاوية خالية وروح الله يرف  
على وجه المياه من أن ترانى بعيدة عنك ) وذلك  
يمكن رده الى ما جاء في سفر التكوين الاصحاح  
الاول : ١ ( في البدء خلق الله السموات والارض  
وكانت الارض خربة وخالية وعلى وجه القمر ظلمة  
وروح الله يرف على وجه المياه ) كذلك قول  
مهروكار لحزمة ( ولا تظن أن دهرى مهما كان ظالما  
ينفخ في أنفى ) فانه يمكن أن يرد الى الاصحاح  
الثانى : ٨ ( ونفخ في أنفه - آدم - نسمة حيوة )  
مع مراعاة الاختلاف في المعنى . كذلك قول عمر  
العبارة « وصار بنى وبينك خبز وخمر » يمكن  
رده الى الاصحاح ١٤ : ١٨ ( وملكى صادق ملك  
شاليم أخرج خبزا وخمرا ) مع الاختلاف في المعنى .  
ولعل نبض الاسلوب - بما فيه من حرفية -  
وعدم تفساوته في السيرة على امتدادها تفاوتها  
ملحوظا ، سواء في عرض الشخصيات ومعالجتها  
أو في تناول الاحداث ، والسرد الذى يتولى الربط  
بينهما ، كل ذلك - فيما أرى - مما يؤكد أن  
السيرة صادرة عن فرد بعينه ، وأنه عاش في  
عصر حديث بعد اكتمال السير الشعبية والليالى  
وأنه ذو ثقافة محدودة وأنه قد صدرت منه أعمال  
قصصية أخرى ، وان كانت مجهولة - مثله -  
لدينا .

غريب محمد غريب



2. — Civilised expressions such as theatres, observatories, bullfight, uncovering of the face, spoon and fork.

3. — Special translated terms such as photographic, sound of a gunshot and electrified.

4. — Modern expressions such as the goddess of beauty and the sacred war.

5. — Various terms among which we find foreign, Egyptian and colloquial words as Shubra Alnamla, Sharhooh and Shamroukh, Shatarah and dervish.

The writer adds that smoking is not rejected in the Sira which proves that it is comparatively recent. Furthermore

this shows that the Sira of Hamza Albahlawan is the creation of a certain author.

Ghareeb is of opinion that the author of the Sira is of Egyptian nationality. This fact is apparent as the Sira includes many Egyptian expressions. The author resorted to the other Siras in addition to aphorisms.

The writer concludes his article by asserting that the Sira of Hamza Albahlawan was composed by a certain author, who lived in the years that followed the completion of other Siras. In addition this author has other works which are still unknown to us.



form. The primitive man used to decorate his implements, weapons and surroundings. The rough walls of his hut were decorated with pictures.

The handicraft is a creation which cannot be separated from the production.

The beauty inherent in things around us gives comfort, sense of balance and relaxation.

The handicraft is a real extension to personality. It responds to man's natural and psychological needs.

Handicrafts create an instinctive appreciation of beauty. The artisan looks for rhythm in his life, colour in his composition and harmony in the form, to produce a beautiful thing.

The writer stresses the importance of artisan's positions and the guarantees conferred to him in order to maintain handicrafts and protect them from extinction because of instability or paralysis resulted from insecurity. Handicrafts play an important role in the house. The direct connection with everything genuine in the furnishings has a direct effect on us as it is the case in original paintings, manuscripts and antiquities. Reproductions, however their perfection may be, cannot be equal to the original works in value.

The writer deals with the role of handicrafts in mass production age. There is an increasing understanding to the importance of handicrafts in culture world. She then speaks of the role of handicrafts in the economics of the developing countries. She says that modern taste is ready to change. There is utmost need to accurate treatment, great patience and assi-

duity to give handicrafts the chance to play its appropriate role in modern society.

\* \* \*

## ABOUT THE SIRA OF HAMZA ALBAHLAWAN

by

*Ghareeb Mohamed Ghareeb*

The writer is of opinion that the Sira of Hamza Albahlawan is not a folk one like the Sira of Alhilaliya. It is, he says, a narrative creation of a rambling erudite who benefited by the other Siras.

The writer compares the characters of Kan Makan's mother and Yasmina in Arabian Nights with the characters of Tourban and her son in the Sira of Hamza Albahlawan. Sacrifices, giants, devils, goblins, charms, treasures and dreams play a great role in both the above-mentioned Sira and Arabian Nights. He says that entire pages in the Sira are copied from the story of «Fottouh Elyaman». He shows in detail the resemblance of the situations, incidents and characters in the two Siras. Ghareeb then speaks of the analogy between the story of Ali Alzebak Almisri and the Sira of Hamza Albahlawan.

The author, he says, made use of the Sira of Antara and the Sira of Seif ibn Zi Yazan.

The writer remarks that the Sira of Hamza Albahlawan includes :

1. — Administrative and legal terms such as Public Prosecutor, Governor of the Iron Castle, His Majesty, hard labour, truce and Court of Cassation.

gram gave the artistic life the chance to know many types of folk songs and folk dances of which artists, composers, singers and dancers made use.

#### BOOK REVIEW

##### THE WOLF IN OUR LIFE AND FOLK TRADITION

*reviewed by*  
*Hassan Tawfik*

A book by Abdel Kadir A'yash, a Syrian lawyer, and author of many books dealing with the Syrian folklore.

The author describes the wolf and gives in detail its different names in the Arabic literature. He then deals with the proverbs concerning the wolf. He proceeds to the old poems in the Arabic literature which deal with the wolf.

He then mentions some folk songs about the wolf, in the local dialect. The reviewer says that it is difficult to understand the meaning of the words in these folk songs and he is of opinion that the author ought to explain them.

The author concludes his book by speaking of the wolf as a theme in fine arts and foreign literature.

\* \* \*

##### THE MOULED'S SUGAR PUPPET

*reviewed by*  
*Fouad Badawi*

The author of this book is Abdel Ghani Alnabawi Alshal. This book won the first prize of the Higher Council of Arts, Letters and Social Sciences in 1964.

He traces the history of the Mouled's sugar-puppet and concludes that it is an innovation of the Fatimides. He

then shows its relation with history, society and myth. He asserts its connection with the Nile-Bride, the Zar-Bride, and the dolls.

He then proceeds to the dress of the Mouled's sugar-puppet. It resembles, to a great extent, that worn by women in the Fatimide Era. He deals with that dress in detail, tracing its history in different ages.

Abdel Ghani Alshal then speaks of the Mouled's sugar-puppet as an artistic work. Its structure is characterized with beautiful balance. He shows this fact in detail. The author deals also with the position of this sugar-puppet in Islamic Art. Its shape, colours, expressions and the historical, mythical, magic, aesthetic and folk meanings which it conveys, inspire the artists and writers. In the operetta of «Ya Leil, Ya Ein» the author deals with the fairy who comes out in the shape of the Mouled's sugar-puppet and dance. The Rida Troupe presented a dancing show called the «Mouled's Sugar-Puppets».

Alshal concludes his book by speaking of the making of the sugar-puppets.

The reviewer is of opinion that this book deals with a new subject and that the author is an erudite scholar and a conscious artist.

\* \* \*

##### FOLKLORE WORLD

##### HANDICRAFTS

*by*

Kamal Devi Shatobadaya

*translated by*

Nagla Hamid

Handicrafts, says the writer, is an expression of human spirit in a material



and forms of behaviour in different conditions of life. The writer speaks of ethnology in detail and cites the definition of ethnology given by Hoebel. He mentions too the definition given by the Swedish folklorist Erixon.

\* \* \*

#### ABOUT FOLK MUSIC

An article by Dr. Fouad Zakariya, published in «Alfikir Almo'asir», issue No. 65, in July 1970. The writer says that it was commonly believed that there are two kinds of music: The first is for common people and the second for the elite. The great musician can develop and modify the folk melody. This ability governs the standard of his work. The simple melody cannot be developed spontaneously, without the intervention of the musician.

The writer is of opinion that ninety per cent of those who are pleased with folk melodies are motivated by national impetus or democratic inclinations. He then deals with the call to return to our folk tradition. He is of opinion that our music includes many folk items inspite of the attempts made to use western musical instruments. Our melodies are still close to folk music in nature. People do not like the innovations. They like folk songs and especially the «mawals».

He then proceeds to the basis of the existing folk melodies. In his opinion

oriental folk music is not liable to develop. He speaks also of the attempts made to revive the folk music. These attempts are restricted to recording the folk melodies.

He concludes his article by pointing out two tendencies in the field of our folk music. The first aims at developing the folk melodies but they are changed to a great extent that they can hardly be recognized. The second is confined to record these melodies and present them without any modification.

\* \* \*

#### THE FOLKLORE ROUND

by

*Tahseen Abdel Hay*

The T.V. program «Outside Cairo»

Tahseen Abdel Hay had an interview with Laila Basyouni who presents the T.V. program «Outside Cairo». This program depends on folk songs and folk dances presented by artists from the different governorates of U.A.R. It began by organizing a competition between the governorates in which each one presents folk songs and dances prevalent in the environment. Before presenting a folk item Laila Basyouni used to give a brief account of this item to the onlookers. She hopes to give, in future, a true picture of folk arts in the different governorates. The program will present artisans and display some handicrafts.

As a matter of fact this T.V. pro-

## THE SCIENCE OF FOLKLORE : AN ATTEMPT TO DEFINE IT

*by*

*Dr. M. Mahmoud Algohari*

In his article Dr. M. Mahmoud Algohari tries to clarify the conception of folklore in response to Dr. Younes call in his article «Defence of Folklore» published in this magazine, issue No. 12.

He points out the difficulty of giving a precise definition of folklore. He agrees with the Spanish folklorist Dias that four groups of criteria can be distinguished :

- 1) The culturological criteria.
- 2) The Sociological criteria.
- 3) The psycho-sociological criteria.
- 4) The ethnological criteria.

The writer says that some folklorists use the culturological criterion, or the so-called literary criterion. They are of opinion that folklore is the oral tradition or the so-called folk literature. Some of them say that folklore includes folk beliefs, folk music, folk dance, customs and traditions.

Dr. Algohari then cites some definitions of folklore which are included in this group, especially those given by Bascom, Foster, Herskovits, Luomala, Smith, Voeglin and Waterman. This school of folklore, he says, is interested in the cultural and spiritual phenomena. It is vaguely attached to ethnology in some countries.

The writer then deals with the second

group of folklorists who use the sociological criteria. They study the life and culture of peasants within the historical communities. The German folklorists were the first who adopted this conception. In some countries the study of folklore included the life and culture of common people. Some scholars are of opinion that the Volkskunde deals with the lower stratum in the nation. Some folklorists are of opinion that the Volkskunde is the study of peasants life and their tradition.

The folklorists who use the psychosociological criterion resort to the psychological element in defining «the common people» and «the folk». One of the greatest folklorists who could define the conception of «folk» is the Swiss scholar Richard Weiss. All the members of the nation, whether they are workmen, peasants, shepherds, business-men, soldiers, lawyers and professors, are a «folk». This school of folklore studies the man as culture-bearer. It is difficult, the writer says, to find a primitive people to-day. Owing to the cultural communications it is impossible to distinguish between the primitive and the civilized.

He then deals with the fourth group of folklorists who use the ethnological criterion. They study the man, as a cultured human being, wherever he lives, regardless of his economical life and his culture. The ethnologist is interested in culture in a certain country and explanation of the unchanged elements within this culture, such as art, literature, music, philosophy and politics. Scholars of this school of folklore are interested in verbal literature, transmitted from generation to generation, fables, folk beliefs, songs, dances, language, social and economical organizations, cosmology, convention, habitation, painting, sculpture, customs, usage, arts, crafts



## ADAVUS — THE BASIC DANCE-UNITS

*by*

Mohan Khokar

*translated by*

Ahmed Adam Mohamed

The art of dance in India can be divided into three categories : Nrita, Nritya and Natya. Nrita implies pure and simple dance, or dance which consists of movements of body and limbs which are performed for their own beauty and decorative effect, and not in order to convey any special meaning to the beholder. Nritya is dance which is expresional or dance which is performed to convey the meaning or import a theme or idea to the onlooker. It is accomplished through the use of facial expressions and gestures of hands. Natya, consists of facial expressions and hand gestures, but it has, in addition, the element of drama, which is introduced through the use of the spoken word.

The technical structure of Bharata Natyam, says the writer, gives scope to all forms of dance. He speaks in detail of the distinct items in Bharata Natyam.

The stylised movements in Bharata Natyam are known as Adavus, and it is these Adavus, which, when threaded together, go to make items such as Alarippu, Jathiswaram and Thillana.

An Adavus can be described as a «dance-unit» of Bharata Natyam. It consists of a short rhythmic sequence of co-ordinated movements of the body, the limbs, the head, hands and feet. Every Adavu consists of three essential elements : a Sthanaka, a Chari and a Nrita-hasta. The Sthanaka is the basic standing posture, the Chari is them ovement of the legs and feet and the Nrita-hasta is the decorative hand gesture.

. Bharata Natyam is an art of well-defined rules, an art of precision. The position of the feet, the distance between the heels, the flexion of the legs, the position of the knees, the body, arms and head, everything is predetermined and set.

The writer says that although there are different schools of Bharata Natyam, and there are slight variations in the technique followed by the different dancers, there are certain basic principles of stance and posture, of line and movement which are common to all forms of Bharata Natyam and which must be noticed by all. He speaks in detail of this fact.

The face and the eyes have a significant part to play in the rendering of Adavus but the face cannot wear emotional expressions.

The hand gestures used in Adavus are known as Nrita-hastas ; they are less in number than the Asamyuta (single-hand) and Samyuta (double-hand) gestures used in Nritya. They have no meaning to convey, but are simply used as ornamental adjuncts.

It is generally held that there are about fifteen groups of Adavus. Some of the groups have one or two types of movement while in others there may be six or even more variations of pattern. Each group has its own phrase of rhythmic syllables. These syllables are uttered when practising the Adavus. Each Adavu is rendered in three speeds, single, double and quadruple.

The writer gives a thorough description of the following Adavus : Tatta, Natta, Ta Tai Tai Ta, Kudittu Mettu, and Taiya Taiyi.

\* \* \*

tirs», such as «Shatir Hassan» and Ali Elzebak Almisri.

Debt is dispraised by folk bards as it humiliates the debtor.

The writer cites some folk texts which exalt the gallant man who co-operates with others.

He then deals with some folk songs and «mawals» which describe the charm of the woman. Folk tales include many types of women, who are worthy of honor because of their faithfulness and good conduct, such as the «Gaziah» in the «Sira of Abou Zeid» and «Debeia», the sister of «Alzir Salim». They also include

many types of crones who are always deceitful.

The writer then speaks of some folk songs which deal with the vicissitudes of life. In folk tales the hero faces many difficulties but he gets at last what he wishes. The good, brave and generous young man is rewarded in folk tales for his good conduct. The wicked are severely punished. He cites as an example the folk tale of «Noss Nesseiss».

Dr. Morsi concludes his article by saying that the hero in folk tales is characterized with his noble behaviour.

\* \* \*



## FOLKLORE AND CULTURE (2)

by

*Dr. Ahmed Ali Morsi*

The writer continues in this article his study of «folklore and culture».

He says that folk tales include many types of heroes who are rewarded for their good conduct. He cites the folk tale of the King who went out one day, accompanied by his chancellor. They came to a tent where they found a bedouin and his old mother. The bedouin honoured them by killing the only she-camel he had. The King admired his generosity and left him a purse full of money. When the bedouin discovered the purse he ran after the King to give him the money. The King told the bedouin that he left the purse deliberately to reward him for his entertainment. The bedouin refused to take the money. The King asked the bedouin to come to the mosque on any Friday to see him if he wanted anything. The bedouin, fed up with his miserable life went one day to see the King hoping to get some money. On arriving at the mosque he found the King praying to God. He decided not to ask him anything and returned to find that the wind had thrown away his tent. The folk tale cites that the bedouin found a hidden treasure in the sands and became rich. The King and his chancellor went one day to see the bedouin. The chancellor felt envy toward the bedouin and advised the King to ask him some questions in the form of «riddles». If the bedouin gave the right answers they would leave him alone and if he failed they would kill him. The bedouin succeeded and gave the right answers. The King rewarded him and appointed him chancellor.

The cultural frame, within which all the members of a community live, reflects

the collective spirit through the co-operation of the individuals. This phenomenon is clear in work songs. For instance the fishermen in Egypt sing the following song while rowing :

Kol mana'as Wanam

(Whenever I doze)

Runn elgowash yesahhini

(The bracelets' resonance awakens me)... etc.

Dr. Morsi cites also a number of songs which show the importance of the social status.

He says that the cultural frame plays an important role in the relations between individuals. He then deals with folk songs and proverbs which speak of lineage. He points out the importance of money in folk tales, proverbs and folk songs as it shows the social status of the individual. He mentions some proverbs which assert this fact. The hero in folk tales finds a treasure or marries the Sultan's daughter. Some communities, says Dr. Morsi, regard money as a nuisance, especially when it is connected with vileness. The writer cites the folk tale of the King who tried to find out whether money makes the man happy or not. He gives a great sum of money to a poor man. The man is at a loss and does not know how to keep his money. He becomes unhappy and discovers at last that the sum of money, which the King gave him, is the cause of his unhappiness. He gives the money back to the King and says that he can be happy if he has nothing to be worried about.

The word «Shatir» often mentioned in our folk tales means a person who is characterized with intelligence, skill and craftiness. Dr. Morsi says that folk tales include the adventures of many «Sha-

## MARRIAGE CUSTOMS AND TRADITIONS

*by*

*Fawzy Al'Anteel*

The writer deals in this article with marriage customs in different countries. He speaks of the engagement and traces the history of the wedding-ring. It is a symbol of eternal union between man and woman.

Fawzy Al'Anteel then deals with the wedding-veil. It is worn to protect the bride from the evil-eye. In addition it conceals the charm of the bride from the staring eyes. In the past it was a symbol of the bride's submission to her husband. He then gives a brief account of the bride's crown. It is an old custom to put a crown on the bride's head. The writer then speaks of the maids who accompany the bride. In Libya five maids wait for the arrival of the bride-groom at the door of the wedding-room, carrying lit candles.

In Egypt and other countries the

woman used to dress her hair in a different manner after marriage. Many peoples used to strew flowers, dates, rice, maize, salt and coins on the wedding-night.

Some people believe that the married couple will be happy if the wedding is celebrated on a Friday eve or a Monday eve.

In Egypt the bride used, in the last century, to go with her friends to a public bath-house before the wedding-night.

In Libya the bride used to enter the wedding-room carrying a jar filled with water. When the bridegroom arrives at the room, one of the bride's maids gives him that jar he breaks.

The writer then mentions some customs such as pinching and striking the bride to bring good luck. He concludes his article by saying that it is difficult to deal with all the marriage customs and traditions.

*Book Review*

\* \* \*



THE INFLUENCE OF MALINOWSKI  
on  
THE STUDY OF PEOPLES' LIVES

by  
*Dr. Nahila Ibrahim*

In his Preface to the «Argonauts of Western Pacific», James Frazer wrote: «It is characteristic of Dr. Malinowski's method that he takes full account of the complexity of human nature. He sees man, so to say, in the round and not in the flat... In short, we are always aware of the context of situation in which M. made his generalizations and with him we trace the intricacies of multiple interrelationships. Malinowski's himself states his method by saying: «We shall have to follow two lines of approach, on the one hand we must state as much precision as possible the principles of social organization, the rule of tribal law and custom, the leading ideas, magical, technological and scientific, of the natives. On the other hand we shall try to remain in touch with a living people, to keep before our eyes a clear picture of the setting and scenery.»

In his approach to social anthropology, M. had much in common with Frazer and Radcliff Brown nevertheless his ethnographical writings still provide us more than them with a rich store of data

for comparative purposes.

M. indeed has done too much effort to change the concept of field-work method followed by his predecessors. He stressed the need for 'an intensive investigation of each culture as an adaptive and integrative mechanism and a comparison one with another as of many variant types as possible.' Therefore M. called for using the functional method in ethnological research. The concept of function, nevertheless, had for him different meanings at different levels of organization. First, the function of an institution or custom is its effects on other institutions or customs. Second, function is the analysis of the effects of an institution on the maintenance of specific relationships and the achievement of specific ends as defined by the members of a particular community. At the third level, function may be interpreted as the part played by an institution in promoting social cohesion and the persistence of a given way of life or culture in a given environment. And function by these meaning consists actually the Framework of M. which he tried to prove its validity for fieldwork research.

\* \* \*

tory of this art. People get palm-leaves from Marg, Kalag, Ezbet Alnakhl and Kerdasa near Cairo. He made a trip to Kerdasa which he describes in detail. He says that the art of twining palm leaves is an old tradition. It does not need a great skill and can be easily mastered after a little practice. The bouquet of palm leaves are intertwined in bouquets of different forms. These bouquets are made on the previous day of Palm-Sunday.

Many people buy palm leaves to be intertwined into bouquets by them. Others prefer to buy ready-made bouquets on Palm-Sunday.

The writer enumerates the types of bouquets. They are :

- 1) The «lewaz» which are made in the shape of bows.
- 2) The «gioob» which are intertwined in the shape of pockets.
- 3) The «haseera» which is like a mat.

4) The «kalb» which resembles the heart.

5) The «ganah malak» which is twined in the shape of an angel's wing.

Nevertheless the artisan may intertwine palm leaves in other forms.

The writer then describes in detail a certain form of these bouquets called the «haseeret Al Korbana». It is square in shape and consists of two layers. It is used to keep the consecrated bread. Children used to put on their heads crowns made of palm leaves. They wear also rings made of palm leaves and carry small pyramidal bouquets intertwined of palm leaves which are called «Esh Al-naml».

Dr. Khairat concludes his article by saying that he has got a collection of the bouquets intertwined of palm leaves which he intends to exhibit with his collections of Ramadan's lanterns and Sebou's jars in March 1971.

\* \* \*



ARTICLES IN THIS ISSUE ARE SUMMARIZED AND TRANSLATED  
BY AHMED ADAM

---

FOLK ARTS ON THE STAGE

*by*

*Rushdi Salih*

The theatrical folk arts include folk dances, folk music and folk songs. They belong to folk tradition in regard to the origin, spirit and nature. In addition they are submitted to the requirements of the stage.

The choreographer need not be restricted to the items of the folk dances as performed in their environments. He presents a new theatrical form of the folk dance, devoid of monotony and boredom.

Rushdi Salih is of opinion that the function of a folk song or a folk dance presented on the stage is to entertain the audience. It is not social, educational or ritual.

He says that folk arts are subject to alteration and modification when they are presented on the stage. They must be adaptable to theatrical presentation. Moral and social values must be put in consideration as well as the aesthetic values. The Uganda Troupe dancers had to cover their bare breasts when they performed their dances in Cairo.

The writer then deals with the freedom of the choreographer in action. In his opinion he must not introduce new movements which belong to the classical ballet.

He speaks of the Haggala dance, the Nubian dance and the Dabaka dance. They are all folk dances performed by the Nubians in Egypt and the Bedouins. The Rida Troupe and the National Troupe presented these dances on the stage.

He then proceeds to the difficulties that face the choreographers. Scientific records are rare. They had to depend on field work to get the necessary items of the folk dances.

The writer concludes his article by speaking of two risks to which the choreographers are exposed. First, the designed dance may not express the spirit of folk tradition. Second, it may be too close to the original folk dance.

Good results can be obtained through analysing «samples» of the expressive movements recorded by folklorists during their field work.

\* \* \*

BOUQUETS OF PALM-SUNDAY

*by*

*Dr. Osman Khairat*

Palm-leaves, says Dr. Osman Khairat are closely attached to customs and traditions. In ancient times people used to wave palm branches in festivals and processions. Victorious leaders were cordially received by waving palm-branches. The writer gives a brief history of palm-tree leaves and points out the mass celebrated in churches on Palm-Sunday, commemorating Jesus' entry into Jerusalem when palm branches were strewn before him.

Dr. Khairat then speaks of the art of twining palm-leaves tracing the his-

its origins and places. The folk tales with their contents and motifs are widespread all over the world. They depended on oral narration. Some of them are simple in content and form. Others are complicated and include many characters and incidents. The child was the centre of interest in the studies of some folklorists. When Brothers Grimm collected the German folk tales they realised the value of those folk tales in regard to children. Folk tales are prevalent in children's books. The Arabic folk tales are renowned all over the world. It is the Arabic language that maintained this wonderful treasure. It is noteworthy that the folk tales of «Kalila and Demna» are interesting to both adults and children. The «Arabian Nights» (Alf Laila Wa

Laila) has remained for a long time the mirror which reflected to the West the philosophy of life in the East. The child library includes many folk tales extracted from these two famous books.

The writers calls for collecting the folk tales related by adults to children on a scientific basis. He then deals with children's games. He is of opinion that they are not a way of amusement and recreation. They have vital and educational functions.

The editor concludes his article by saying that we can make use of folklore to develop child culture if we are conscious of the nature of folklore, its characteristics and the ways in which it is spread.

\* \* \*



# Folklore and Child Literature

by  
*Dr. Abdel Hamid Younes*

Dr. Younes says that there is a resemblance between the childhood of an individual and that of humanity. We can hardly differentiate, in children's expressions, between what is of mere imagination and what is real.

The writer asserts that folklore is the main source of the child literature. It does not represent the childhood of man . . as was believed in the past . . but it represents all the cultural stages in communities and peoples, whatever are the environments and conditions in which they live. It relates precisely and in detail the cycle of life from childhood to old age.

The editor then deals with the stage of pre-expression. He speaks of three phases :

- 1) The pre-philosophy phase.
- 2) The philosophy phase.
- 3) The science phase.

The pre-philosophy phase resorted to the fable and depended on mythical interpretations of universe, nature and life. In the philosophy phase man discovered the relation between cause and result. In the science phase man depended on experimentation and conviction by the imposing laws that govern nature, life and history of human beings.

Although the world of children depend on that of adults, childhood produced an effect on the culture of people. The stage of pre-expression provided the following stages with many words which are closely attached to primary human relations and necessities. In addition children have their own dictionary which is ever developing.

Although child literature is the creation of adults, it is impressed, to a great extent, by children's ability. It is characterized with acting, singing, rhythmical forms and simplicity. The scholar can remark that child literature is divided into two main sections : the first is created by adults and the second is the creation of children.

Dr. Younes then speaks of lullabies in Arabic and European literature. Every serious scholar, specialized in educational poetry, takes in consideration those rhythmical literary forms addressed to children. They aim to bring up the child, train him how to walk, teach him how to pronounce words and how to count... etc.

The folk tale represents the meeting of the past with the present, the adults with children and the east with the west. That is why folklorists tried to find out





**Editor-in-Chief :**

Dr. Abdel Hamid Yunis.

**Editorial Staff :**

Dr. Mahmoud Ahmed El-Hifny

Ahmed Rushdi Saleh

Dr. Nabila Ibrahim

Fawzi El-Antecel

Dr. Ahmed Morsi

**Editorial Secretary :**

Tahseen Abd El-Hay

**Art Supervisor :**

El-Sayed Azmy

OFFICE : 5, 26 July Str.  
A QUARTERLY MAGAZINE



